



Dalos Anna

## Kodály és a Palestrina-ellenpont – teória és praxis

Az írás a 2005-ben megvédett PhD-disszertáción alapul (témavezető: Somfai László, Tallián Tibor). Bővebb változata megjelent: Dalos Anna, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 232–270. A faksimilét Kodály Zoltánné Péczely Sarolta, a kottapéldákat az Universal Edition, Bécs (1) és az Editio Musica Budapest (2–8) engedélyével közöljük.

### 1. Teória

„A Kodály-órák legendás légköréről sokan számot adtak már – néhány jellemző emlékem nekem is van róluk” – emlékezett Somogyi László Bónis Ferenc *Így láttuk Kodályt* című kötetében, majd így folytatta:

Egy ízben, amikor a Palestrina-ellenpont tanulmányozásával foglalkoztunk, Kodály egy könyvet adott a kezembe azzal, hogy „olvassa el és majd számoljon be róla.” Megdöbbenésemre ez Knud Jeppesen *Palestrinastil med saarligt handblik pas dissonansbehandlingen* [Palestrinastil med saerligt Henblik paa Dissonansbehandlingen] című, dán nyelven írt munkája volt, mely akkor még csak éppen a kiadásban létezett. Enyhe tiltakozásomra, hogy nem tudok dánul, ezt a választ kaptam: „Azt hiszi, hogy én tudok? Mégis elolvastam és megértettem.” – Az órák ezután sem folytak dánul, de a tanulmányozás végett a könyvben az oldal- és taktusszámokkal megadott példákat, hogy tanulmányozhassuk őket, a könyvtárban levő, többkötetes Palestrina összkiadásból kellett kiírnunk. [...] A példákat már az előző Kodály-növendékek kezdték gyűjteni; feltételezem, hogy az utánunk következők sem jutottak még a végére. A sok ezer Palestrina-példa tanulságaként sajátította el Kodály is a kóruszerkesztés művészetét.<sup>1</sup>

Hogy Kodály az ellenpont tanításakor Jeppesen munkájára támaszkodott, a Bónis-féle kötetben megerősíti András Béla, Gergely János, Sugár Rezső és Sulyok Imre is.<sup>2</sup> A Kodálnál 1931 és 1935 között tanuló Somogyi azonban mégiscsak téved visszaemlékezésében: Knud Jeppesen, az 1892-ben született dán zenetörténész, aki 1931 és 1954 között az *Acta musicologica* főszerkesztője, 1949 és 1952 között pedig a Nemzetközi Zenetudományi Társaság elnöke volt, a Palestrina-stílusról és a dissonanciakezelésről szóló doktori disszertációját a bécsi egyetemen, német nyelven védte meg. A disszer-

<sup>1</sup> *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Püski, 1994), 170.

<sup>2</sup> Uott., 112., 154., 165., 220.



táció ugyan dánul jelent meg először, 1923-ban,<sup>3</sup> de már 1925-ben napvilágot látott a könyv német változata,<sup>4</sup> s az angol fordítás publikálása is csak 1927-ig váratott magára.<sup>5</sup> Viszont 1930-ban jelent meg – dán nyelven – Jeppesennek a Palestrina-ellenpontról szóló másik könyve,<sup>6</sup> amelyet Somogyi és osztálytársai valóban forgattak. Ez a számos, különböző kéztől származó bejegyzésben bővelkedő és a gyakori használat nyomait magán viselő kötet K2726-os jelzet alatt meg is található a Zeneakadémia könyvtárában.

Kodály már 1925-ben hozzájutott Jeppesen *Palestrinastil* könyvének német változatához – alátámasztja ezt a kötetben található dedikáció is. Jeppesen és Kodály személyes kapcsolatát bizonyítja 1930 és 1963 közötti, hol sűrűbb, hol ritkább levelezésük. Kodály hagyatékában 13 Jeppesen-levél, Jeppesen hagyatékában pedig 12 Kodály-levél található.<sup>7</sup> Kodály első fennmaradt, 1930. augusztus 16. előtt írott leveléből tudjuk, hogy eddig az időpontig óráin a *Palestrinastil* kötetet használta a tanításhoz. Mivel a könyv – amelyet nagyszerűnek minősített („Ihr treffliches Werk” – írta róla a szerzőnek) – teljes feldolgozása az órák keretében lehetetlennek bizonyult, azt tanácsolta Jeppesennek, készítsen egy ellenponttankönyvet.<sup>8</sup> Kodály nem tudott arról, hogy levele írásakor a kontrapunktkönyv már elkészült; Jeppesen válaszlevelével egy időben érkezett meg a dán nyelvű tankönyv, amelynek Kodály – miként az 1930. október 1-je után kelt köszönőleveléből kiderül – először kottapéldáit, majd pedig egy dán–magyar szótár segítségével szövegét is áttanulmányozta.<sup>9</sup> A következő öt évben mind Jeppesennél, mind pedig a Breitkopf & Härtel cégnél többször érdeklődött, mikor jelenik meg végre németül a könyv, hisz a tanításhoz kénytelen volt a dán nyelvű változatot használni.<sup>10</sup> A Zeneakadémia könyvtárában található dán nyelvű kötet Kodály saját példánya

<sup>3</sup> Knud Jeppesen, *Palestrinastil med saerligt Henblik paa Dissonansbehandsbehandlingen* (Copenhagen: Levin & Munksgaard, 1923). A tanulmányban említett ellenponttankönyvek bibliográfiai adatait lásd az 1. mellékletben. A táblázat tartalmazza a Budapesti Kodály Archivum (KA), illetve a Zeneakadémia könyvtárának (ZAK) jelzeteit is. A Kodály Archivumban található hivatkozott kéziratoknál is a KA jelzetet használom a lábjegyzetekben.

<sup>4</sup> Jeppesen, *Der Palestrinastil*.

<sup>5</sup> Jeppesen, *The Style of Palestrina*.

<sup>6</sup> Jeppesen, *Kontrapunkt. Vokalphonyi*.

<sup>7</sup> Kodály Jeppesennek írt levelei megjelentek Kodály idegen nyelvű leveleinek kiadásában: *Zoltán Kodály: Letters in English, French, German, Italian, Latin*, ed. Legány Dezső–Legány Dénes (Budapest: Argumentum–Kodály Archivum, 2002), 324., 327., 340., 382., 510., 574., 581., 586., 589., 603., 665., 858. szám.

<sup>8</sup> Uott., 180 (324. szám).

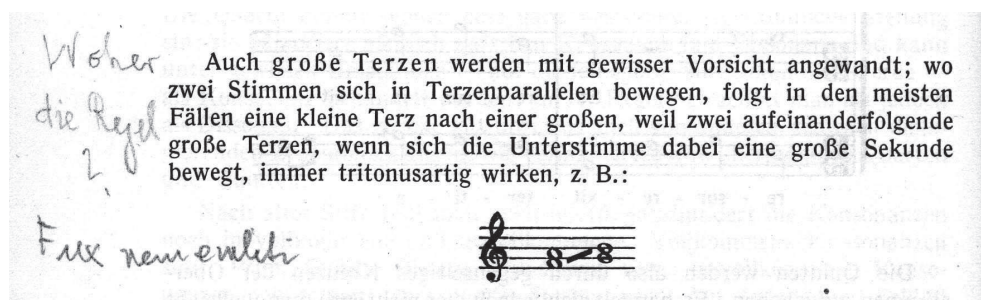
<sup>9</sup> Uott., 181 (327. szám).

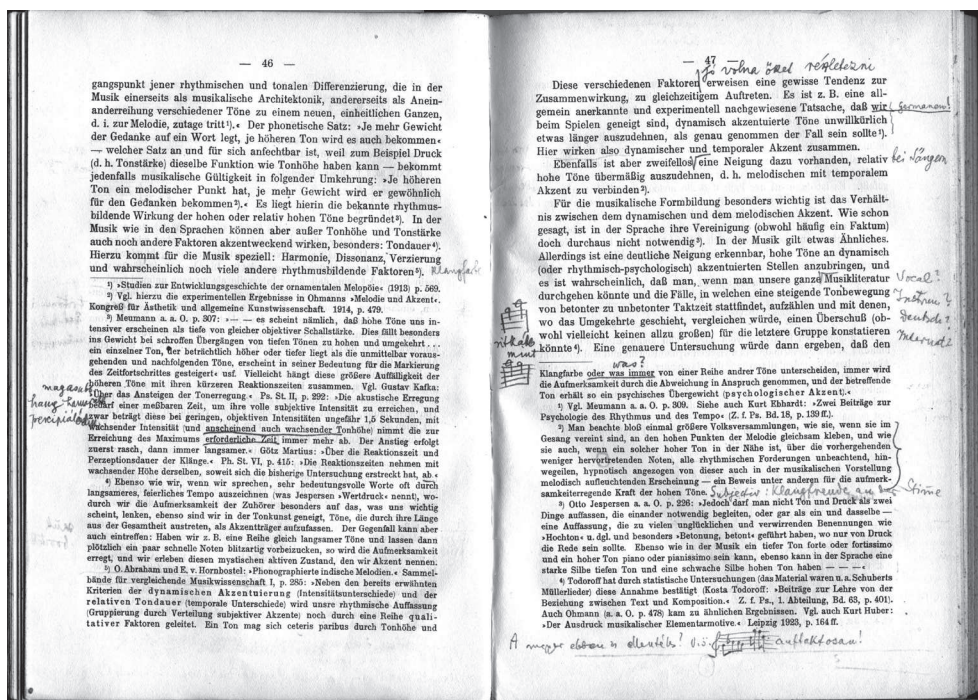
<sup>10</sup> Jeppesen 1936. augusztus 11-én keltezett, Kodálynak szóló válaszleveléből az is kiderül, hogy Kodályban már ekkor felmerült a gondolat: a kontrapunktkönyvet le kellene fordítani magyarra is. A fordítás 1974-ig váratott magára. Knud Jeppesen, *Ellenpont. A klasszikus vokális polifónia tankönyve*. Ford. Ormay Imre (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). A közbeeső időszakban jelent meg Harmat Artúr két kötetes, Jeppesen munkáira támaszkodó tankönyve: Harmat Artúr, *Ellenponttan. I. Kétszólamú ellenpont* (Budapest: Magyar Kórus, 1947).; Uő., *Ellenponttan. II. Háromszólamú ellenpont* (Budapest: Zeneműkiadó, 1956). A Palestrina-stílusról azonban már a 20. század legelején is jelent meg magyar nyelvű tankönyv: Szemethy Géza, *A Palestrina-stílról. Különlenyomat a Katholikus Egyházzene Közlöny IX. évfolyamából* (Budapest: Stephanum, 1902).

lehetett, amelyet valószínűleg később a könyvtárnak ajándékozott: magánkönyvtára ugyanis a *Palestrinastil* német és angol nyelvű változata mellett őrzi ugyan a kontrapunktkönyv két német nyelvű és egy angol nyelvű példányát, de nem leljük fel benne a dán nyelvű tankönyvet.

1935 decemberében, egy rövid budapesti látogatást követően küldte el Jeppesen Kodálynak az Ellenpontkönyv német fordítását,<sup>11</sup> amelyet válaszlevelében Kodály részletesen elemzett. Ez a levél sajnos elveszett, de mivel Kodály a könyvet – mint látni fogjuk: szokásához híven – sűrűn jegyzetelte, véleményét nagyrészt mégis ismerjük. Jeppesen 1936. augusztus 11-én kelt válaszlevelében hálásan megköszönte az alapos és minden apró részletre kiterjedő kritikát, Kodály megjegyzései közül azonban csak néhányra válaszolt. Ezek közé tartozott a könyv 74. oldalán található tritonuszszabály forrásának megjelölése (1. fakszimile). Kodály a következő kérdést jegyzi itt fel a nagytercpárhuzam során fellépő tritonus óvatos alkalmazásával kapcsolatban: „Woher die Regel? Fux nem említi.” Válaszában Jeppesen megerősítette Kodály vélekedését: a szabály nem Fuxtól, hanem Michael Hallertől származik, és érvényességét alátámasztja a 16. század végi gyakorlat is. Feltételezhetjük, hogy a kötetben található Kodály-bejegyzések egy része a Jeppesenhez írott levélhez készült, míg más részüket emlékeztetőül jegyezte fel a maga számára Kodály. A *Palestrinastil* könyvben még több jegyzetet találunk. A mindenre kiterjedő figyelem, amellyel Kodály valószínűleg többször is elolvasta Jeppesen két könyvét, már önmagában is jelzi, milyen nagyra értékelte a dán tudós munkáit.

Kodály jegyzetei, utalásai, megjegyzései és kiegészítései sok információval szolgálnak olvasási szokásairól. Alapos olvasó volt, olyan, aki a sajtóhibáktól kezdve a helyesírási-nyelvtani hibákon keresztül egészen a tévedésekig, belső ellentmondásokig mindent észrevett olvasmányában, és ezeket fel is tüntette a könyvek margóján, a lap alján vagy a sorok között. A *Palestrinastil* kötet 46. és 47. oldalán (2. fakszimile) Jeppesen a zenei akcentusok természetéről értekezik, arról ír, milyen mértékben hatá-



2. faksimile: Jeppesen, *Palestrinastil*, 46–47.

rozzák meg – Jeppesen kifejezésével élve – különböző *faktorok*: a ritmusképletek, a hangmagasság, a hanghossz, a hangerő a zenei hangsúlyokat. Kodály megjegyzései különböző típusokba illeszkednek. Egy részük Jeppesen fogalmazásmódjának esetlegességeire, úgy is mondhatjuk: ügyetlenségeire mutat rá. A 47. oldal első bekezdésének harmadik sorában a „wir” szó mellé bejegyzi: [„wir”], „Germanen”. Hasonló megjegyzést fűz a 46. oldal 5. lábjegyzetének egy mondatához: „Ein Ton – írja Jeppesen – mag ceteris paribus durch Tonhöhe und Klangfarbe oder was immer von einer Reihe anderer Töne unterscheiden” – Kodály aláhúzza az „oder was immer” szavakat, és föléljük írja: „was?”

Másik típusba tartoznak azok a megjegyzések, amelyek Jeppesen nem elég pontos megfogalmazásait érintik: ilyenekkel találkozunk a 47. oldal első sora fölél írt „Jó volna őket részletezni” bejegyzésnél, amely a Jeppesen által tárgyalt különböző faktorokra vonatkozik; hasonló megjegyzést találunk ugyanezen az oldalon a második bekezdésben. Kodály hiányjelet illeszt az „Ebenfalls ist es aber zweifellos eine Neigung” félmondathoz – itt a „bei Sänger” szavakat hiányolja. Szintén hiányjellel jelöli Jeppesen egy további pontatlanságát ugyanezen oldal harmadik bekezdésében az „unsere ganze Musikliteratur” szavaknál, majd a margóra felírja: „Vocal?, Instrum[ental?], Deutsch[?], Internat[ional?]”. Közeli rokonságban állnak ezzel a jegyzettípussal Kodály tartalmi



megjegyzései: a 46. oldal utolsó három sorában olvasható zenei akcentust teremtő faktorok felsorolását a belső margón a „Klangfarbe” szóval egészíti ki.

Harmadik típust képviselnek Kodály saját maga számára írt emlékeztető megjegyzései. Ezek általában olyasmire irányulnak, ami valami okból felkeltette figyelmét, ami újdonságot jelentett számára, vagy éppen amit saját gondolataihoz, saját érdeklődéséhez tudott kapcsolni. A 46. oldal harmadik lábjegyzetéhez – összegezve Jeppesen idézeteit – emlékeztetőül írja fel: „magasabb hang hamarabb percipiálódik.” A 47. oldalon a belső margón látjuk a Kodály által kottázott példát: a *g-a*-lépés „ritkább, mint” az *a-g*-lépés. Jeppesen ugyanis itt arról beszél, hogy többnyire a magasabb hang kerül a hangsúlyos helyre. A 47. oldal második lábjegyzetéhez, amely azt a jelenséget írja le, hogy a nép, amikor énekel, gyakran a tempóval sem törődve, mindig a magasabb hangok felé törekszik, Kodály a következő megjegyzést fűzi: „Subjectiv: Klangfreude an der Stimme;” a 47. oldal alján pedig „A magyar ebben is ellentétes?” – olvassuk, majd feljegyzi az „Ablakomba, ablakomba [besütött a holdvilág]” (vagy inkább: Ha bemegegyek, ha bemegegyek a baracsi csárdába...) kezdetű népdalt, s hozzáteszi: „auftaktosan!” Ez a bejegyzés a 47. oldal harmadik bekezdéséhez és a 4. lábjegyzethez kapcsolódik: habár sem a beszédben, sem pedig a zenében nem feltétlenül esik egybe a melodikus és a dinamikus hangsúly, Jeppesen felismeri azt az öntudatlan törekvést, hogy a magasabb hangok a dinamikailag vagy ritmikailag-pszichológiailag hangsúlyosabb helyre kerülnek. Az „Ablakomba, ablakomba” esetében egyrészt a négyenolcados, szövegileg hangsúlyos kezdet felütésként jelenik meg, másrészt a dallam legmagasabb hangja, a kétvonalas *g* a második negyedre, tehát hangsúlytalan helyre esik.

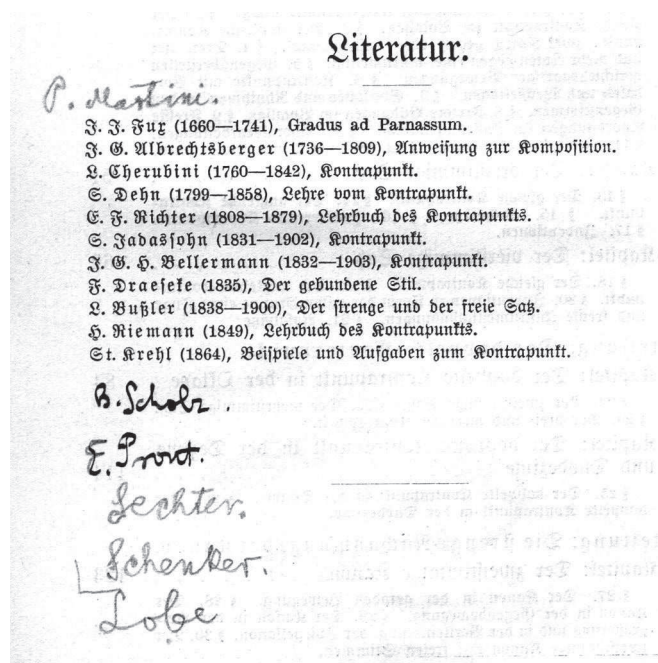
Kodály ellenpont iránti fokozott érdeklődése már a zeneakadémiai években megmutatkozott.<sup>12</sup> Passzióját tükrözi hagyatéka is: magángyűjteményében húsz ellenponttal foglalkozó könyvet találunk, és akkor ebbe még nem számoltuk bele az általános zeneszerzéstanal foglalkozó tankönyvek vonatkozó fejezeteit. A könyvtárában fellelhető könyveknél azonban sokkal több ellenpontkönyvet olvasott. Stephan Krehl 1908-ban megjelent ellenpontkönyvének<sup>13</sup> ajánlott irodalomlistáját Kodály az általa ismert könyvek címével egészítette ki (3. faksimile).

Ezenfelül Kodály olvasmányaihoz készített jegyzetei is fennmaradtak egy Kontrapunkt feliratú borítófedéllel ellátott kéziratkötegekben, s ezek szintén bőséges információval szolgálnak ismereteiről.<sup>14</sup> Így Kodály ellenpontolvasmányainak jegyzéke egyrészt a Krehl-kötet Kodály-jegyzete, másrészt a zeneszerző könyvtára, harmadrészt a Kontrapunkt-kéziratanyag, negyedrészt pedig Kodály lapszéli jegyzetei alapján állítható össze (1. táblázat).

<sup>12</sup> Eöszé László, *Kodály Zoltán* (Budapest: Gondolat, 1967), 13.

<sup>13</sup> Krehl, *Kontrapunkt*, 4.

<sup>14</sup> KA Ms. mus. 496/1–184.

3. faksimile: Krehl, *Kontrapunkt*, 4.

1. táblázat: Kodály ellenpontolvasmányainak jegyzéke

(\* = Kodály kézírásos jegyzeteit tartalmazó könyv; KA = Kodály Archívum;  
ZAK = Zeneakadémia könyvtára)

|  |
|--|
| – Albrechtsberger, Johann Georg, <i>Anweisung zur Composition, mit ausfuerlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, é.n. [1804k.]). ZAK K16   |
| – Bellermaun, Heinrich, <i>Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition</i> (Berlin: Julius Springer, 1862). ZAK K56/a*  |
| – Bußler, Ludwig, <i>Der strenge Satz in der musikalischen Kompositionslehre</i> , rev. von Hugo Leichtentritt (Berlin: Carl Habel, 1904 <sup>2</sup> ). ZAK K2413   |
| – Cherubini, Luigi, <i>Theorie des Contrapunktes und der Fuge – Cours de Countre-point et de Fugue</i> (Leipzig: Kistner; Paris: Schlesinger, 1835). ZAK K4354   |
| – Dehn, Siegfried Wilhelm, <i>Lehre vom Contrapunct, dem Canon und der Fuga</i> , bearb. von Bernhard Scholz (Berlin: Ferdinand Schneider, 1859). ZAK K42.198*   |
| – Draeseke, Felix, <i>Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge</i> (Hannover: Louis Oertel, 1902). ZAK K1808/I.   |
| – Fux, Johann Joseph, <i>Gradus ad Parnassum</i> (Wien: Van Ghelen, 1724). ZAK K1358   |
| – Hohn, Wilhelm, <i>Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen</i> (Regensburg, Roma: Pustet, 1918). ZAK K2260/I*   |
| – Jadassohn, Salomon, <i>Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkts. Musikalische Kompositions-lehre, Teil I: Die Lehre vom reinen Satze, Band II</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909 <sup>5</sup> ). ZAK K1724 |

|   |
|---|
| – Jeppesen, Knud, <i>Der Palestrinastil und die Dissonanz</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925). KA szám nélkül*  |
| – Jeppesen, Knud, <i>Kontrapunkt. Vokalpolyfoni</i> (Copenhagen, Leipzig: Wilhelm Hansen, 1930). ZAK K2726.   |
| – Jeppesen, Knud, <i>Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935). (2 példány) KA 2362*, 2548  |
| – Jeppesen, Knud, <i>Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century</i> (New York: Prentice Hall, 1939). KA 2368   |
| – Jeppesen, Knud, <i>The Style of Palestrina and the Dissonance</i> (London: Oxford University Press, 1946). KA 2361  |
| – Juon, Paul, <i>Kontrapunkt. Aufgabenbuch</i> (Berlin: Schlesinger, 1910).   |
| – Kitson, C. H., <i>Applied Strict Counterpoint</i> (Oxford: Clarendon Press, 1916). KA: 2408*  |
| – Krehl, Stephan, <i>Kontrapunkt. Die Lehre vom selbständigen Stimmführung</i> (Leipzig: Göschen, 1908). KA 2403*   |
| – Kurth, Ernst, <i>Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie</i> (Bern: Max Drechsel, 1917). KA 2492*  |
| – Martini, Giambattista, <i>Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto e canto fermo</i> (Bologna: Instituto delle Scienze, 1774). ZAK K1043/I–II  |
| – Morris, R. O., <i>Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century</i> (Oxford: Clarendon Press, 1922). KA 2227*   |
| – Müller-Blattau, Josef-Maria, <i>Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seiner Schülers Christoph Bernhard</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926). KA 2398   |
| – Prout, Ebenezer, <i>Counterpoint: Strict and Free</i> (London: Augener, 1890). KA 2529*   |
| – Richter, Ernst Friedrich, <i>Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881 <sup>4</sup> ). KA 2095*  |
| – Riemann, Hugo, <i>Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888). KA 2102*   |
| – Rischbieter, Wilhelm, <i>Erläuterungen und Aufgaben zum Studium des Kontrapunkts</i> (Berlin: Ries & Erler, 1884). KA 2114  |
| – Schenker, Heinrich, <i>Neue musikalische Theorien und Phantasien. Bd. II: Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz</i> (Stuttgart/Berlin: Cotta, 1910). <i>Zweiter Halbband: Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz</i> (Wien/Leipzig: Universal, 1922). ZAK K1807/A/II/1–2* |
| – Scholz, Bernhard, <i>Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904). ZAK K843*  |
| – Sechter, Simon, <i>Die Grundsätze der musikalischen Komposition. Dritte Abtheilung: Vom drei- und zweistimmigen Satze. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelte Contrapunkte</i> (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1854). ZAK K1397                                 |
| – Tanyeev, Szergej, <i>Podvizsnoj kontrapunkt sztrogogo pizma</i> (Leipzig: Beljaev, 1909). KA 3417   |

A felsorolt könyvek egy része Kodály saját gyűjteményéből, más része a Zeneakadémia könyvtárából származik; a csillaggal megjelölt könyvek Kodály kézírását rejtik. Természetesen nem csak azokat a könyveket olvasta, amelyekben széljegyzeteit fel-leljük: számos esetben ugyanis a jegyzetelt kötetek bejegyzéseiből, illetve a *Kontrapunkt*-kéziratból értesülünk arról, mit olvasott. Az 1. fakszimilén található utalás Fux

*Gradus ad Parnassum*ára<sup>15</sup> is bizonyítja ezt, miközben a Zeneakadémia könyvtárának Fux-kötetében nem találunk Kodály kezétől származó jegyzetet.<sup>16</sup> Hasonló hivatkozásra leszünk figyelmesek Padre Martini, szintén a Zeneakadémia könyvtárában őrzött, Kodály-jegyzeteket nem tartalmazó, ellenpontkönyvére<sup>17</sup> Ebenezer Prout 1890-ben publikált kontrapunktkönyvében (4. faksimile).<sup>18</sup> A Martini-jegyzet fölött Schenker ellenponttanának II. kötetére<sup>19</sup> is utal Kodály. A Kontrapunkt-füzet bizonyítja ugyanakkor azt is, hogy Paul Juon ellenpontgyakorlatait is ismerte: a jegyzetanyag számos Juon-cantus firmushoz írt ellenpontját megőrizte.<sup>20</sup>

Az olvasmányjegyzék egyértelművé teszi, hogy Kodály – Michael Haller 1891-ben Regensburgban kiadott úttörő tankönyve kivételével<sup>21</sup> – Johann Joseph Fux 1725-ben megjelent traktátusától kezdve minden ismert és fontos ellenpontkönyvet olvasott. Hogy Haller könyvét, amely egyébként nem található meg a Zeneakadémia könyvtárában sem, nem ismerte, elárulja Jeppesenhez intézett, a tritonusszabályról érdeklődő kérdése a korábban már említett, 1936-os levélben. Részleteket azonban mégis olvashatott Haller zeneszerzéstánából, ugyanis Wilhelm Hohn 1918-ban megjelent ellenpontkönyvében hosszú passzusokat idéz egykori mesterétől, Hallertől.<sup>22</sup>

A jegyzetekből arra következtethetünk, hogy egy-egy új könyv megismerésekor elővette korábbi olvasmányait, és megállapításait, álláspontjukat összevetette egymással. A legfontosabb könyveket egyébként is többször kellett hogy olvassa, hiszen az 1917–18-as tanévtől már a zeneszerzéstán szak második évfolyamát is tanította, amelynek fő stúdiuma – a Zeneakadémia működési szabályzatának tanúsága szerint<sup>23</sup> – az ellenpont volt, óráira pedig nyilvánvalóan felkészült. S akármilyen legendás volt is emlékezőtehetsége, ismereteit minden évben fel kellett frissítenie. A könyvek többszöri olvasását igazolja az is, hogy Kodály különböző színű és eltérő hegyességű ceruzákkal jegyzetelt. Annak ellenére, hogy olvasási szokásai sok, az értelmezés-értékelés szempontjából fontos adattal szolgálnak, a könyvek olvasás-kronológiájának felállítását nem könnyítik meg.

A zeneakadémiai években ismerkedett meg Richter ellenponttankönyvével,<sup>24</sup> amely Koessler János osztályában kötelező olvasmány volt, s amelynek Kodály-féle példányá-

<sup>15</sup> Fux, *Gradus ad Parnassum*.

<sup>16</sup> Kodály a Kontrapunkt-anyagban is utal Fuxra: KA Ms. mus. 496/110r, 180. 1r–5v.

<sup>17</sup> Martini, *Esemplare*.

<sup>18</sup> Prout, *Counterpoint*, 144. Kodály utal Martini könyvére a Kontrapunkt-kéziratban is: KA Ms. mus. 496/110r, 121r, 132r.

<sup>19</sup> Schenker, *Neue musikalische Theorien*, II/2.

<sup>20</sup> KA Ms. mus. 496/10r-v, 18 v, 182 1r.

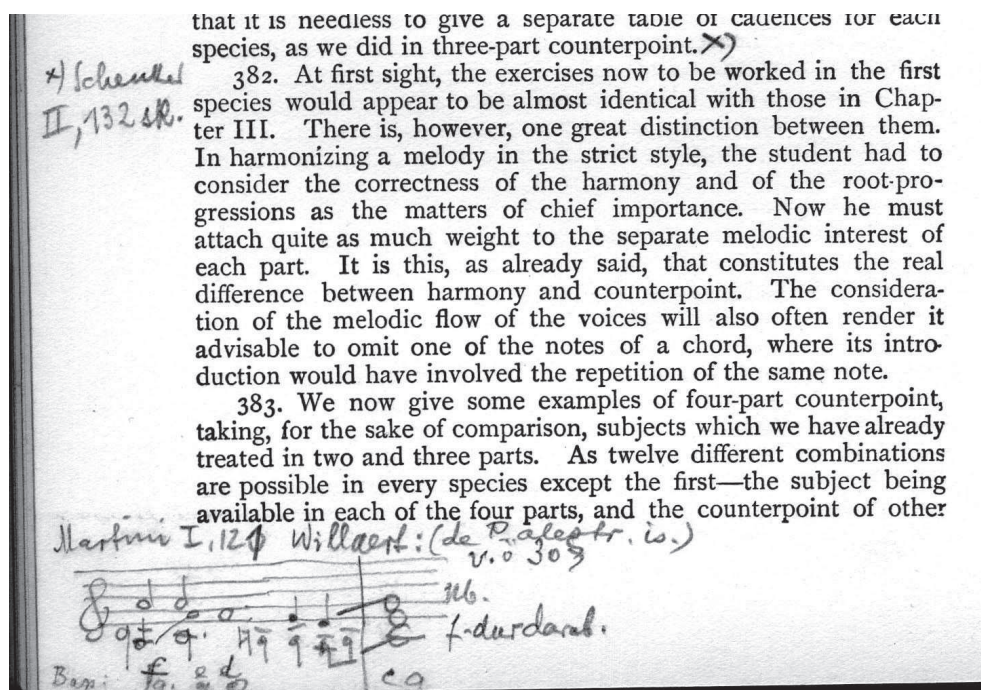
<sup>21</sup> Michael Haller, *Kompositionslehre für Polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts* (Regensburg: Cöpppenrath, 1891).

<sup>22</sup> Hohn, *Der Kontrapunkt*.

<sup>23</sup> *Az Országos M. Kir. Zeneakadémia Évkönyve az 1916/17-iki tanévről*, szerk. Moravcsik Géza (Budapest: Országos M. Kir. Zeneakadémia, 1927), 50.

<sup>24</sup> Richter, *Lehrbuch*.



4. fakszimile: Prout, *Counterpoint*, 144.

ban a belső lapon a következő bejegyzés olvasható: „Kodály Zoltán 1901.” Hasonló beírást találunk Riemann ellenpontkönyvében is: „Kodály 1902.”<sup>25</sup> Siegfried Dehn kontrapunktтанат<sup>26</sup> is zeneakadémiai növendékként olvashatta: a Dehn-ellenpontot Herzfeld Viktor rendkívül jelentős munkának tartotta, és az 1893–94-es tanévtől kötelező olvasmánnyá tette; e célból a főiskola a növendékek számára Kereszty Istvánnal magyarra is fordíttatta a könyvet.<sup>27</sup> Bellermann *Contrapunktját*<sup>28</sup> is ekkor kellett olvasnia Kodálynak: a Zeneakadémia könyvtárának 1902-es olvasóköri jelentéseiben<sup>29</sup> található egy utalás, miszerint „Kodály úr” végre visszahozta Bellermann könyvét. A *Kontrapunkt-kézirat* anyag tanúsága szerint Fux és Scholz munkáit is megismerte már 1906 előtt.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Riemann, *Lehrbuch*.

<sup>26</sup> Dehn, *Lehre vom Contrapunct*.

<sup>27</sup> *Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve* (Budapest: Athenaeum, 1894), 22.; Siegfried Wilhelm Dehn, *Az ellenpontozat tana*, ford. Kereszty István (Budapest: Pesti Könyvnyomda, 1893).

<sup>28</sup> Bellermann, *Der Contrapunkt*.

<sup>29</sup> Jelenleg a Zeneakadémia könyvtárában található, jelzete nincs.

<sup>30</sup> A Kontrapunkt-kéziratban, KA Ms. mus. 496/176 szám alatt elkülönítve található egy kéziratköteg, amely – mint azt Kodály még iskolásabb kézírása jelzi – az 1906 előtti időszakból származik. Ez alapján bizonyítható, hogy Kodály Koessler tanítványaként Riemann és Richter könyvei mellett Fux és Scholz munkáival is foglalkozott. Scholz, *Lehre vom Kontrapunkt*.

1907 és 1925 között kellett olvasnia Martini, Albrechtsberger, Cherubini, Jadassohn, Draeseke, Bußler, Krehl, Prout, Sechter, Lobe és Kitson könyveit. Nyilvánvaló, hogy Schenker könyvének első kötetét 1910,<sup>31</sup> második kötetét 1922,<sup>32</sup> míg Ernst Kurth nagy Bach-munkáját 1917 után<sup>33</sup> olvashatta csak, hiszen ezek a könyvek ekkor jelentek meg. Mivel az 1927–28-as tanévben, amikor Prahács Margit a Zeneakadémia könyvtárának vezetője lett, a leltárkönyvet teljesen újraírták, néhány kivételtől eltekintve, nem tudjuk megállapítani, hogy a többi könyv mikor érkezett a könyvtárba<sup>34</sup> – csak az bizonyos, hogy mindegyik 1927 előtt került könyvtári állományba. Nem tudjuk azt sem, hogy maga Kodály mikor szerezte be könyveit, viszont valószínű, hogy az ellenpontkönyvek iránti érdeklődése az 1917–18-as tanévtől kezdve, amikor először nyílt lehetősége arra, hogy ellenponttant tanítson, fokozódott. Azt biztosan tudjuk, hogy Jeppesen Palestrinastil-könyvét 1925-ben, az Ellenpont-könyvet pedig 1930-ban, majd 1935-ben olvasta. A Palestrina-stílusról szóló könyv után vette kezébe először Hohn 1918-as és Morris 1922-es<sup>35</sup> ellenpontkönyvét – mindkettőről Jeppesen Palestrinastil-kötetéből szerzett tudomást.

Kodály jegyzeteiből kiderül, hogy mielőtt a Palestrinastil-könyvet olvasta, Beller-mann, Kitson, Prout és Schenker munkáival foglalkozott a legtöbbet; jegyzeteiben is ezekre utal vissza a leggyakrabban.<sup>36</sup> Jeppesen disszertációjának jelentőségét azonban rögtön felismerte, s még évtizedekkel később is nagy megbecsüléssel beszélt a könyvről. 1950-ben *A folklorista Bartókról* szóló cikkéhez készített jegyzeteiben így fogalmazott pályatársa zeneszerzés-technikai tudásával kapcsolatban:

Azért folyton tanult [Bartók], s mikor végre Jeppesen könyvével egy olyan mű jelent meg, amely sokévi munkával revideált és helyesbített fogalmak alapján tárta fel az igazi, időtálló lényegét a jó stílusnak, egy nyárra kölcsönkérte, majd meg is vette, sőt a Palestrina összkiadás néhány kötete is látható volt zongoráján.<sup>37</sup>

Az 1966-os *Utam a zenéhez* című kötetben így emlékezett:

Knud Jeppesen volt az első, aki tökéletesen megvilágította Palestrina stílusát. Emlékszem, írtam egyszer egy kórustételt, melyről Koessler azt mondta, hogy

<sup>31</sup> Schenker, *Neue musikalische Theorien*, II/1.

<sup>32</sup> Uott., II/2.

<sup>33</sup> Kurth, *Grundlagen*.

<sup>34</sup> Csak az 1929-30-as tanévtől lehet pontosan datálni a könyvek megérkezését – ettől kezdve írták be ugyanis a leltárkönyvbe a könyvek beérkezésének időpontját.

<sup>35</sup> Morris, *Contrapuntal Technique*.

<sup>36</sup> KA Ms. mus. 496: Beller-mann: 44r-v, 64r, 65r, 84v, 85r, 86r, 93r, 110v; Kitson: 26r, 34r, 41r, 93r, 94r, 102v; Prout: 1r, 17v, 23r, 28r–30r, 32r, 44r, 45r, 47r–48 r, 50r, 61r, 63r, 64r, 66r, 67r, 81r, 82r, 83r, 84v, 85r, 89r, 94r, 100r, 101r–102v, 138r, 139r-v, 141r, 143r; Schenker: 42r, 44r, 52r, 63r, 64r, 72r, 83r, 84v, 85r.

<sup>37</sup> Kodály Zoltán, *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*, közr. Vargyas Lajos (Budapest: Szépirodalmi, 1989), 208.

„Palestrina stílusú”. Nos, évekkel később rájöttem, hogy a darab nagyon távol áll Palestrina stílusától.<sup>38</sup>

1964-ben pedig tanítványa, Serly Tibor könyvéhez készített előszavában így írt:

Tanári pályámon fokozatosan jutottam el Bachtól Palestrináig, utóbbihoz Knud Jeppesen kitűnő könyve révén. Ez az út az önkontroll megszerzéséhez vezet – és ahhoz, hogy felelősséget érezzünk minden egyes hangért.<sup>39</sup>

Kodály mondataiban két meghatározó gondolat tér vissza. Egyrészt azt emeli ki, hogy Jeppesen volt az, aki a „jó stílus” „igazi, időtálló lényegét” „feltárta,” s aki „tökéletesen megvilágította Palestrina stílusát,” másrészt, hogy Kodály – mivel sokáig nem tudta, milyen is a Palestrina-stílus – csak fokozatosan jutott el Bachtól Palestrináig. Gondolkodására jellemző, amit még 1930. október 1-je után írt Jeppesennek: „Megoszthatnám Önnel további vágyaimat? Ha kiegészítené a *Palestrinastil* könyvet (a többi letétbeli technikai jellegzetességgel), akkor Önnek sikerülne valami olyasmi, ami Kurthnak Bachhal nem sikerült.”<sup>40</sup>

Érthető, hogy Kodály Jeppesen *Palestrinastil* könyvét Ernst Kurth 1917-ben megjelent Bach-elemzésével veti össze, a két könyv ugyanis egy közel két évszázados párharc végállomása. Kodály kontrapunkt-olvasmányai is két különböző irányzathoz tartoznak: egy részük Palestrina, más részük Bach életművét tekinti az ellenpont tanításában követendő példának. A tankönyvszerzők, bármelyik irányzathoz tartoztak is, könyveikben Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnassum*ának felépítését követték. Ebben közre kellett jótsszon a könyv rendkívüli népszerűsége is: Lorenz Mizler német fordítása 1742-ben jelent meg, olaszra 1761-ben, angolra 1770-ben, franciára 1773-ban fordították le a kötetet.<sup>41</sup> Fux könyve két részből áll. Az első, teoretikus jellegű rész a hangköztanba vezet be, míg a második, gyakorlati természetű rész öt szerkesztési módra osztja a két–négy szólamban ismétlődő gyakorlatsort; ezt követi a fűgatan – ami Fuxnál az imitációs szerkesztést jelenti – és a kettős ellenpont gyakorlatai, csak oktávban, decimában és duodecimában.

Annak ellenére, hogy a könyvek szerkezetileg Fux *Gradus*át követték, az alapján, hogy a Palestrina- vagy a Bach-követők táborához tartoztak, mégis két csoportra különültek el. Míg a Palestrina-stílus hívei – Fux követői, a cecilianista mozgalom hívei: Bellermand, Haller, Hohn, Morris – az egyházi, modális hangnemek alkalmazása mel-

<sup>38</sup> Kodály Zoltán, „Utam a zenéhez”, in *Uő., Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1989). 542.

<sup>39</sup> Kodály Zoltán, „Serly Tibor könyve elé.” Kodály, *Visszatekintés III.*, 127.

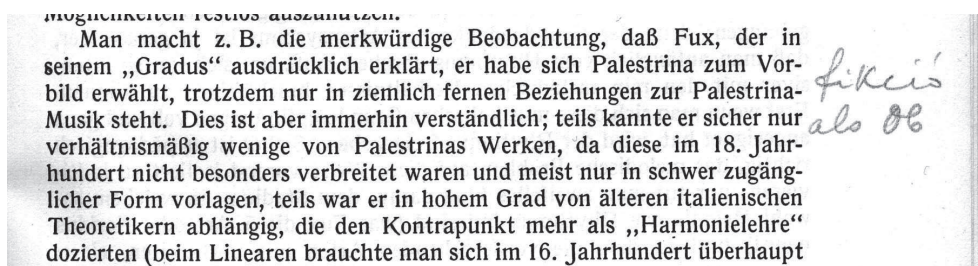
<sup>40</sup> Saját fordításom.

<sup>41</sup> Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musikalischen Composition auf eine neue, gewisse, und bishero noch niemals in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art*, ford., közr.: Lorenz Mizler (Leipzig: Mizler, 1742). Olasz-fordítás: Carpi: Manfredi, 1761. Angol fordítás: London: Preston, 1770. Francia fordítás: Paris: Denis, 1773.

lett érveltek, vokális fogantatású gyakorlataikban a Palestrina-zene lineáris-melodikus természetéből indultak ki, s úgy vélték, a harmóniának e zene vonalszerűségéhez kell alkalmazkodnia, addig a másik irányzat – ide tartozik Albrechtsberger és az anticecilianisták: Sechter, Dehn, Scholz, Richter, Draeseke, Bußler, Riemann, Jadassohn, Krehl, valamint az angolok: Kitson és Prout, ez a magát Kirnbergertől származtató német tradíció – Bachot tekintette az ellenpontművészet klasszikusának. Ők már a dúr-moll tonalitásból indultak ki, s arra bátorították növendékeiket, hogy hangszeres ellenpontgyakorlataikat egy előre elképzelt és eltervezett harmóniai vázra illesszék rá. Ezt a felfogást követték egyébként a budapesti Zeneakadémia zeneszerzés-professzorai: Koessler János, Herzfeld Viktor és Siklós Albert, miként ezt az ajánlott irodalom és az utóbbi kettő tankönyvei bizonyítják.<sup>42</sup>

A Palestrina-hívek könyvről könyvre örökítették tovább Fux szabályait: Fux azonban – annak ellenére, hogy elutasította a kortársi (tehát az 1720-as évekbeli) kontrapunktírás-gyakorlatot, és a Palestrina-ellenpont követését javallta könyve olvasóinak – egyáltalán nem ismerte, mert a kéziratok és kiadványok korabeli hiányában nem is ismerhette Palestrina műveit. Így a szabályok inkább tükrözték a Palestrina tevékenysége óta eltelt több mint száz évnek a Palestrina-stílushoz képest már módosult, eltorzult jellegzetességeit, mint Palestrina műveit. Erre vonatkozik Kodály bejegyzése Jeppesen Kontrapunkt könyve bevezetésének XI. oldalán (5. fakszimile): „fikció als ob.”

A fikció kifejezést Kodály jegyzeteiben több helyen is megtaláltam: e megjegyzés arra utal, hogy az a stílus, amit Fux alkalmazott, és amit a Bach-követők egy része is – például Prout vagy Bußler –, akik kísérletet tettek arra, hogy munkáikban mind a Palestrina-stílus és a modális hangnemek, mind pedig a Bach-ellenpont szabályait ismertessék, valójában nem létezett, stílusfikció volt. Bellermann volt az első ellenpont-könyvszerző, aki amellet, hogy visszanyúlt Fuxhoz, Palestrina-művek ismeretében írta meg munkáját. Az ő nyomába lépett később Haller, Hohn és végül Jeppesen.



5. fakszimile: Jeppesen, *Kontrapunkt*, XI.

<sup>42</sup> Herzfeld Viktor, *A fuga* (Budapest: Rozsnyai, 1913); Siklós Albert, *Ellenponttan* (Budapest: Rozsnyai, 1913).



A Fux-féle didaktikus felépítés olyan megbízhatónak bizonyult, hogy több mint kétszáz évvel később Jeppesen Kontrapunkt-könyve is hasonló felépítést mutat – igaz, hogy ő nem tárgyalja a kettős ellenpontot –, mint ahogy ilyen Albrechtsberger, Cherubini, Bellermann, Dehn, Scholz, Prout, Krehl, Riemann, Bußler, Jadassohn, Schenker és Hohn munkája is. Természetesen találkozunk apróbb eltérésekkel az egyes tankönyvekben: Jadassohn, Draeseke, valamint Richter és az őt követő Prout például négyszólamú gyakorlatokkal kezdi az ellenponttanítást, Bußler és Scholz hat, Hohn hét szerkesztési módra osztja a gyakorlatokat. Bußlernél a hármas osztás, Scholznál a szabad ritmusú cantus firmusra építendő ellenpont képez önálló szerkesztési módot, míg Hohn mindkettővel kiegészíti tankönyvének gyakorlatait. Scholz felcseréli az imitáció és a kettős ellenpont fejezet sorrendjét, Dehn az összes lehetséges kettős ellenpontot, tehát nem csak oktávban, decimában és duodecimában, hanem az összes hangköztávolságban elemzi, miközben Schenker egyáltalán nem tárgyalja. Nem kapcsolódik a Fux-féle nyugat-európai hagyományhoz az itáliai Padre Martini. Kétkötetes tankönyvének legfőbb értéke Kodály számára elsősorban abban állhatott, hogy több 15–16. századi, itáliai zeneművet tartalmaz – sokszor teljes egészében – példaként (a 4. fakszimilében éppen Martini könyvéből idéz Kodály egy Willaert-példát); e zenei idézetek, főként 1907 előtt, amikor a teljes Palestrina-összkiadás végre megérkezett a Zeneakadémiára, fontos forrásként szolgáltak Kodály és az érdeklődők számára.<sup>43</sup>

Heinrich Schenker és Ernst Kurth polemikus hangvételű tankönyvei szembefordulnak a 19. század – véleményük szerint – élet- és zeneidegen kontrapunktjával. Mindketten azt hirdetik, hogy az élő zenének nincsenek előre meghatározott szabályai, s ezért a zeneszerzés tudományát a tankönyvekben felállított regulák alapján nem, hanem csak a klasszikus művek beható ismeretével lehet megtanulni. Mindkét szerző munkája – habár tankönyvnek szánták őket – inkább tudományos jellegű. Kurth szerint a bachi kontrapunkt a lineáris-dallami gondolkodásra és nem a harmóniára épül; az ellenpontozó kompozíció lényege az, hogy benne a különböző, egyidejűleg megszólaló dallamok a lehető legkevesebb dallamformálás- és széphangzásbeli károsodás nélkül bontakozzanak ki, méghozzá nem a harmóniának köszönhetően, hanem éppenséggel a harmónia ellenében. Tanulmányában ezért a csellószvitek, hegedű szólószonáták és partiták egy szólamban megvalósuló polifóniájából indul ki, s az együtthangzás tör-

<sup>43</sup> 1907 előtt a reneszánszkor polifon műveit csak különféle gyűjteményekből ismerhette Kodály. Ilyen gyűjtemény volt Karl Proske *Musica Divina* című sorozata (Regensburg: Pustet, 1874.; jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z8042/I-VIII LH), amely Liszt hagyatékából került a Zeneakadémiára. Lásd: *Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. II. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tudományos közleménye. 3. közt. Eckhardt Mária, szerk. Kárpáti János* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. é.n.). Emellett alapvető forrásként szolgált Franz Commer *Musica Sacra*ja (Berlin: Bote & Bock, 1838, jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z4496/I-XIV) és Michael Haller opus 88-as számú *Exempla Poliphoniae Ecclesiasticae* (Regensburg: Pustet, 1904, jelzete a Zeneakadémia könyvtárában: Z13420/I-II) című, kétkötetes gyűjteménye – ezekben a kottákban is megtalálhatóak Kodály bejegyzései.

vényszerűségeire is csak kétszólamú kompozíciók: a kétszólamú invenciók elemzésével világít rá. Könyvében enciklopédikus igénnyel lép fel: tárgyalja a bachi dallam, ritmika, dallamformálás, szólamépítkezés, a különböző technikai eljárások és az ezek által megvalósuló, a mű logikáját meghatározó belső energia jellegzetességeit, amely Kurth zeneesztétikai-zenepszichológiai szemléletének kulcsfogalma. Könyve azonban nem nyújt történeti távlatot, vagyis nem tárgyalja Bach stílusának viszonyát elődeihez és kortársaihoz, továbbá nem elemzi a stílus belső fejlődését.

Schenker kétkötetes munkája, miközben követi a Fux-féle tankönyvszerkezetet, kitűzött céljai folytán szintén nem tekinthető tankönyvnek. Kritikus szemmel olvassa elődeit: Fuxot, Albrechtsbergert, Cherubinit és Bellermannt, s határozottan fellép az általuk közvetített – ahogy ő fogalmaz – „álismeretek,” „áltudás” ellen, szabályaikat a bécsi klasszika és a romantika mesterműveivel ütközteti. Nem a zeneszerzést, hanem a zeneszerzés módszertana felől közelít tárgyához: azt a kérdést feszegeti, mi valójában az ellenponttanítás funkciója, mit tanul, mit tud majd később zeneszerzőként felhasználni belőle a növendék. De mivel könyve háttérben nem áll semmiféle történeti tapasztalat, sem Palestrina, sem Bach stílusának mélyreható elemzése, műve – annak ellenére, hogy gyakorlati szempontból közelíti meg a zeneszerzést – még elődeinél is sokkal teoretikusabbá, sőt többnyire kifejezetten hipotetikussá válik.

Jeppesen Kontrapunkt könyve nem tűzött ki maga elé olyan célokat, mint Schenker, vagy Kurth írásai – felépítésében, pedagógiai megközelítésmódjában egyaránt híven követi Fux *Gradus ad Parnassum*-át. Ami újat találunk benne, mind abból fakad, hogy a könyv alapjaként a *Palestrinastil* szolgált. A Palestrina-stílusról és a disszonanciakezelésről szóló disszertáció viszont bizonyos értelemben közel áll Kurth vagy Schenker vállalkozásához: Jeppesen elsődleges célja az volt, hogy megírja a Fuxból kiinduló hagyomány kritikáját, tisztázza és kiigazítsa elődei tévedéseit, és korábban meg nem figyelt jelenségeket írjon le. Módszere azonban Kurth és Schenker munkájánál sokkal szisztematikusabb volt. Palestrina akkor ismert összes műve áttekintésével, statisztikai felmérésekkel, a különböző példák, zenei megoldások kategorizálásával rendezte el az anyagot.

Könyvében a Palestrina-zenét három alapelemre osztja: dallamra, harmóniára és disszonanciára – ez az osztás egyben megfelel a kötet három fő fejezetének. E három elemet legkisebb részekre bontva tárgyalja. Beszél a dallamszerkezet jellegzetességeiről, tárgyalja a zenei akcentusok természetét, bemutatja a hangkészletet, a hangközhaszna-  
lat karakterisztikumait, a tipikus ritmusképletek használati módzatait (például a negyedmozgás dallami szabályait), a különböző ritmikai mozgásformákat, a harmónián belüli hangközök (tercek, kvintek, szextek, oktávok) alkalmazásának lehetőségeit, elemzi a stílust ért különböző hatásokat, s a műveket összeveti Palestrina elődeinek stílusával, zeneszerzői gyakorlatával. Rámutat továbbá a „szabálytalanságok” okaira is: így nyílik például lehetősége arra, hogy az összkiadás átírási tévedéseire felhívja olvasói figyelmét.

Ezzel a stíluskritikai módszerrel sikerül meghatározni a Palestrina-stílus jellegzetességeit, és megfigyeléseiből metódusa segítségével történeti, filológiai és esztétikai természetű következtetéseket von le. Elmélete középpontjába a disszonancia kerül. Palestrina zenéjének két dimenziója, a dallami és a harmóniai elemek között feszültség áll fenn. Ebből a feszültségből születik meg a disszonancia, amely a zene két eszmé-szférájában – ahogyan Jeppesen a zene vertikális és horizontális irányát nevezi – egyaránt jelen van. Ahhoz, hogy a vertikális eszme realizálódjon, a hármashangzatnak lehetőség szerint a legjobb hangzásdiszpozícióban kell felhangoznia, míg a horizontális eszmének a diatonikus mozgásban kell megvalósulnia. Hogy e két – Jeppesen szavával élve – „idea” egyensúlyban tudjon maradni, feltétlenül szükséges, hogy a disszonanciát mindig szigorúan lépésben haladva kezeljük. Így teljesedik be a Palestrina-stílus azon alaptörvénye, miszerint a disszonancia, miközben a harmóniában értelmes funkciója van, dallami jelenséggé is értelmezhető. A melodikusan motivált, véletlenszerű – azaz az átmenő és díszítő jellegű – disszonanciák és a zenei kifejezés szolgálatába állított disszonancia mellett a Palestrina-stílus legmeghatározóbb eleme az elsődleges, tudatosan motivált zenei disszonancia: a szinkópa, amely összeütközésbe kerül az új harmóniai gondolkodásból megszülető konszonanciával. Ezek az új harmóniai impulzusok a népzeneből, vagyis a frottola hatása alatt érkeztek a 16. század végi zenébe. A disszonancia éppen a konszonanciára irányuló fokozott figyelem következményeként lépett a zenei hatások sorába. Jeppesen szerint ennek a konzervatív, betetőző művészetnek újszerűsége éppen abból fakad, ahogyan a disszonanciát mint zenei jelenséget felfogja.

Kodály feltehetőleg Jeppesen könyvének módszerét értékelte nagyra. Feljegyzéseiben, írásaiban legtöbbször Wyzewa–Saint-Foix Mozart-könyveivel állította párba,<sup>44</sup> arra utalva ezzel, hogy e könyvek stílustörténeti, stíluskritikai szemléletükkel hoztak újat a zenei historiográfiába. Kodály zenetudományos gondolkodásában is ez a művészet-tudományi metódus játszott meghatározó szerepet. A *Mihálovits Lukács három magyar nótája* című tanulmányában így foglalta össze módszertani felfogását:

Egy stílust akkor ismerünk, ha feltűntét, virágzását, hervadását letűntéig nyomon tudjuk követni, pályáját, elterjedését térképezni, törvényszerűségeit fejlődése minden fokán megállapítani, a jellemző közhelyeket, egyéni eltéréseket meg tudjuk határozni.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> V.ö. a „Mihálovits Lukács három magyar nótája” című, 1951-ben az Új Zenei Szemlében megjelent Kodály-cikkkel és a hozzá készített jegyzetekkel. In Kodály Zoltán, *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 271.; illetve Uő., *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*, közr. Vargyas Lajos (Budapest: Szépirodalmi, 1993), 136.

<sup>45</sup> Kodály, „Mihálovits Lukács három magyar nótája”, *Visszatekintés II.*, 271.

Ugyanezt a megközelítést érjük tetten Kodály népzenei tárgyú írásaiban. A magyar népzeneiről szóló nagy tanulmánya<sup>46</sup> a virágzó sokféleségben élő népdal jellegzetességeiből kiindulva osztályozza a különböző népdalstílusokat. Dallamszerkezet, frazeológia, ritmika, forma, sorszerkezet, hangkészlet, hangközhasználat – ezek azok a zenei elemek, amelyekre elemző tekintete irányul. Emellett dallamait összeveti a rokon népek zenéjével, felfejti a magyar népzenet ért európai, egyházi zenei, világi-műzenei és a népies műdalból származó hatásokat, és stíluskritikai módszere segítségével felismeri a népdalok „romlott” alakjait, a hibás lejegyzéseket. A történeti, filológiai megállapítások mellett Kodály – Jeppesenhez hasonlóan – végül is esztétikai következtetéseket von le megfigyeléseiből. A zenei elemzésekben tárgyszerűsége törekvő tanulmányában éppen a hangközhasználatról szóló passzus árulja el ezt el leginkább:

Nem marad egyéb, mint: nagy és kis szekund, terc, kvart és kvint, fel- és lefelé; kis szext, oktáva felfelé. Ne gondoljuk, hogy ez szegénység, primitívság. Minden nagy klasszikus stílust a szelekció jellemez inkább, mint az eszközök halmozása. A hangközök megválogatásában majdnem teljesen egyezik a magyar népdal a dallamkultúra két csúcspontjával: a gregorián énekkel és a Palestrina-stílus dallamával. – Itt is, ott is: énekhangra, harmóniák nélkül elgondolt egyszólamú dallamstílus áll előttünk. A Palestrina-stílus dallamvonala a többszólamúság ellenére sem tagadja meg monofón jellegét.<sup>47</sup>

Jellemző, hogy Kodály, amikor a dallamkultúra két csúcspontjáról beszél, a gregorián mellett éppen a Palestrina-stílust hozza fel példának. Kodály mindkét Jeppesen-kötetében találunk népdalokat, amelyeket Kodály írt fel Jeppesen egyes megjegyzéseinek alátámasztásául, vagy azokkal vitatkozva. Ilyen volt a 2. fakszimilében található „Ablakomba, ablakomba,” amelynek esetében Kodály a magyar népdal, a német népdalok hangsúlyviszonyaitól eltérő jellegére utalt, s emellett érvelt, hogy míg a német melodika többnyire szereti magas hanggal kiemelni a hangsúlyt, a magyarban nem feltétlenül kerül a hangsúly mindig magasabb hangra.<sup>48</sup>

A Kontrapunkt könyv egyik oldalán Jeppesen egy tizenegy hangból álló, d-re épülő eol dallammal kapcsolatban magyarázza el, hogy szimmetrikus felépítése, biztonságosan körülhatárolható kontúrjai ellenére unalmasan és művésztlenül hat (6. fakszimile). Kodály a dallam fölé egy magyar népies műdal, a „Magasan repül a daru” szövegkezdetét jegyzi fel, amelynek első sorát, hasonlóan Jeppesen példájához egy – igaz, dúr hangnemű – fel, majd lefelé haladó skála alkotja. Ez a dallamszerkezet is a művésztlenség, Kodály szavával: az „átmeneti embertípus” „félműveltség”-ének példája.<sup>49</sup> Számunkra Kodály bejegyzéseinek fontossága azonban elsősorban abban áll, hogy

<sup>46</sup> Kodály, „A magyar népzene”, *Visszatekintés III.*, 292–372.

<sup>47</sup> Uott., 331.

<sup>48</sup> Kodály, „Magyarság a zenében”, *Visszatekintés II.*, 245.

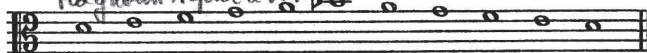
<sup>49</sup> E szavakkal jellemzi Kodály A magyar népzeneben a népies műdalt: *Visszatekintés III.*, 297.



guter melodien gibt es (man darf wohl hinzurügen, glücklicherweise) nicht; daß folgende Strophe, trotz ihrer an und für sich völlig sicheren Konturen, langweilig und unkünstlerisch wirkt, ist selbstverständlich:

orig. Melodi

Magasan repül a dalba



Stufenweise Fortschreitung ist an und für sich gut, aber Skalen ge-

6. faksimile: Jeppesen, *Kontrapunkt*, 80.

arra következtethetünk belőlük: Jeppesen könyveit úgy olvasta, hogy közben mindig a háttérben lüktetett saját tudományos érdeklődése – mindazt, amit Jeppesen a Palestrina-stílusról leírt, saját népzenei tapasztalataival vetette össze, mindent hozzájuk mért.

De Jeppesen könyve más tartalmakat is hordozhatott, amelyek Kodály érdeklődését felkeltették; olyasmit, ami rávilágít arra, mit jelentett számára Palestrina zenéje. „A Palestrina-stílus dallamvonala a többszólamúság ellenére sem tagadja meg monofón jellegét” – idéztük előbb A magyar népzeneről szóló tanulmányból. A monofónia, az egyszólamúság azonban – mint Kodály a tanulmány záró fejezetében kifejti – nem a szegénység jele: „Nem kezdetlegesség, hanem évezredes fejlődésben kiérlelt, leszűrődött művészet.”<sup>50</sup> Kodály ellenpont iránti érdeklődésének alapvető forrása az kellett legyen, hogy a Palestrina-stílus valójában olyan többszólamúságot képvisel, amely – mint azt Jeppesen leírta – alapjában véve szinte kizárólag az egyszólamúságból táplálkozik, többszólamúvá válása tulajdonképpen csak a véletlen eredménye. S Kodály számára éppen ez a tulajdonsága teszi paradigmaticus stílussá, mivel egyrészt azt a követésre méltó történeti utat mutatja meg, amelyen végighaladva az egyszólamú magyar zenekultúra többszólamúvá gazdagodhat, másrészt pedig arra a „jó stílusra” nevel, amelynek elsajátítása révén ez a zenekultúra egyáltalán kibontakozhat.

## 2. Praxis

Az ellenpont új zenében betöltött szerepét vizsgáló, polemikus hangvételű tanulmányában Theodor Wiesengrund Adorno határozottan elutasította azt az általánosan elfogadott vélekedést, hogy a kontrapunkt 20. századi újjászületésének háttérében a historizmus térnyerése állna.<sup>51</sup> Amikor a zeneszerzők figyelme az ellenpont technikája felé fordult, nem egy régi zeneszerzői eljárást kívántak feleleveníteni, a kontrapunktika uralma ugyanis a forma, a harmónia és az ellenpont integrálására, átkonstruálására és

<sup>50</sup> Kodály, „A magyar népzene”, Uott., 371–372.

<sup>51</sup> Theodor Wiesengrund Adorno, „Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik”, in uő., *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (Berlin–Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959), 210–247.

egységesítésére törekvő, új zenét létrehozó zeneszerzői szféra immanens törvényeiből született meg, vagyis a mű belső szerveződéséből jött létre.<sup>52</sup> Adorno egyetértett Ernst Kurthtal abban, hogy az ellenpont emancipációja összefügg az újfajta harmóniaértelmezéssel:<sup>53</sup> minél nagyobb önállóságra tesznek szert a hangok egy harmónián belül, annál polifónabbakká válnak az egyes akkordok.<sup>54</sup> Ez a folyamat végül a pántkontrapunktikáig vezeti el az új zenét, ami egyfelől maradéktalanul lehetővé teszi, hogy a kontrapunkt szelleme kibontakozzék, másfelől azonban magában rejti az ellenpont halálának potenciálját is.<sup>55</sup> A zeneszerzés-technika immanens fejlődése miatt fordult szembe Adorno azzal az általános felfogással, amely szerint az ellenpont a relatíve homogén, zárt társadalom többszólamú énekét szimbolizálja. Véleménye szerint a „kontrapunktikus kozmosz” ma már nem adja vissza a modern társadalom szerkezetét, a modern ellenpont valójában a közösség nélküli többszólamúság jelképe.<sup>56</sup>

Adorno koncepciója egyértelműen a Schoenberg-zene abszolutizálásából fakadt, értékelése azonban arra hívja fel a figyelmet, hogy ellentétben a forma, illetve a harmónia 20. századig töretlen tradíciójával, az ellenpont hosszú ideig nem állt a zeneszerzői gondolkodás előterében, s ha mégis, akkor annak mindig speciális esztétikai-poétikai oka kellett legyen, és csak a 20. században került újból a kompozitorikus érdeklődés centrumába. A zeneszerzői gondolkodás történetét mindezidáig nem is igen vizsgálták ebből a szempontból,<sup>57</sup> miközben a 20. századi zeneszerzők nagy többsége – köztük Schoenberg, Hindemith, Stravinsky, Bartók és Kodály – tudatosan törekedett arra, hogy kontrapunktikus műveket alkosson. A régebbi korok kontrapunkttechnikáját elemző 20. századi teoretikus munkák számának gyarapodása, Kurth, Schenker vagy Jeppesen könyveinek megjelenése és népszerűsége is jelzi, milyen meghatározó jelentőséggel bírt az ellenpont az új zene esztétikájában.

Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a neoklasszicizmus térnyerésével az ellenpont többnyire mégiscsak historizáló szándékkal került számos zeneszerző művébe, s hogy benne a harmincas évektől kezdve a kortársak az ideális társadalom szimbólumát, illetve létrejöttének egyik előfeltételét ismerték fel.<sup>58</sup> 1930-ban megjelent, *Moderne*

<sup>52</sup> Uott., 223.

<sup>53</sup> Uott., 216.

<sup>54</sup> Uott., 218.

<sup>55</sup> Adorno itt egyértelműen a szerializmusra gondol. Uott., 228, 238.

<sup>56</sup> Uott., 216.

<sup>57</sup> Éppen ezért olyan nagy jelentőségű Adorno részletes, bár elfogult-koncepciózus elemzése. Egy speciális, fenomenológiai elemző módszerrel kísérelte meg árnyalni ezt a kérdést Charles Warren Fox, „Modern Counterpoint: A Phenomenological Approach,” *Notes* VI/1 (1948. december), 46–57. Egyes művek vizsgálatával kísérletezett Diether de la Motte („Kontrapunkt.”) és technikai kérdéseket járt körbe Siegfried Borris („Probleme des Kontrapunkts.”) Mindkét tanulmány megtalálható: In *Terminologie der neuen Musik. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung* Darmstadt, hrsg. von Siegfried Borris et. al., Band 5 (Berlin: Merseburger, 1965), 7–16 és 17–24.

<sup>58</sup> Így vélekedett többek között a Kodály-tanítvány Molnár Antal is: Molnár Antal, „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 3. rész,” *Katholikus Kántor* XVII/3 (1928. március), 66–68.

*Polyphonie* című könyvében a később náci szimpátiájáról elhíresült Siegfried Günther is e véleményének adott hangot, amikor arról írt, hogy a polifónia nem az individualitás, hanem a kollektivitás kifejezője,<sup>59</sup> s hogy a modern polifóniának elsősorban szociológiai funkciója van.<sup>60</sup> Kortársi polifonikus műveket ugyanis kisebb csoportosulások is előadhatnak, s e zeneileg képzett kis közösségekre támaszkodva néhány évtized alatt kiépülhet a jövő zeneéletének zenehallgató bázisa.<sup>61</sup> Éppen ezért Günther külön fejezetet szentelt a modern polifónia és a zenei nevelés kapcsolatának is,<sup>62</sup> továbbá hangsúlyozta a népdal jelentőségét az új kontrapunkt megszületésében. Mindez jelzi: elképzelései meglehetősen közel álltak a Kodály-tanítványok hasonló jellegű koncepciójához. A modern polifónia atyját Günther mégis Lendvai Ervinben ismerte fel,<sup>63</sup> miközben kortárs zeneszerzők sokaságát, köztük Bartókot is tárgyaló könyvében Kodály nevét meg sem említette.<sup>64</sup>

A magyar nyelvű Kodály-irodalom egyetért abban, hogy a zeneszerző életművében középponti szerepet játszik az ellenpont technikája. Kodályról szólva Eösz László amellet érvelt, hogy „a barokk linearitás, a reneszánsz világosság és kiegyensúlyozottság mennyire vonzotta-foglalkoztatta egész életén át. Bach egyik legfőbb »szellemi tápláléka« volt, Palestrinában pedig a szólamkezelés fegyelme-tisztaságán kívül »a felelősségnek senki másnál nem tapasztalható fokát« csodálta.”<sup>65</sup> Bónis Ferenc is utalt arra, hogy „a kórus-komponista Kodály számára Palestrina művei jelentették a tudás és inspiráció mértékét,”<sup>66</sup> mint ahogy Breuer János is kiemelte: „Kodály iskolája [...] az énekelt Palestrina ellenpontstílusát teremti újjá, a *Bicinia Hungaricától* egészen legnagyobb szabású, hatalmas vegyeskaraiig.”<sup>67</sup> Kodály tanítványai ugyanakkor mesterük előképeként Palestrina helyett gyakran inkább Lassusra hivatkoztak.<sup>68</sup> Molnár Antal

<sup>59</sup> Siegfried Günther, *Moderne Polyphonie*. Berlin–Leipzig: Walter de Gruyter & co., 1930. A zene-pedagógus Günther iniciátorként vett részt az 1937–38-ban az *Archiv für Musikforschung* lapjain zajló, a fajelmélet zenetudományi alkalmazhatóságáról és ennek módszertani alapjairól szóló vitában. Erről részletesen lásd Pamela S. Potter, „Incentives to Explore the Race Problem and the Jewish Question in Musicology”, in Uő., *Most Germans of the Arts* (New Haven: Yale University Press, 1998.), 182.

<sup>60</sup> Günther, *Moderne Polyphonie*, 70.

<sup>61</sup> Uott., 71.

<sup>62</sup> Uott., 72–88. Günther kötetét éppen ebből a szempontból érdemes összevetni Kerényi György munkáival, elsősorban *Az énekkari műveltség kezdetei* című könyvével. *Népszerű zenefüzetek 6* (Budapest: Somló Béla, 1936).

<sup>63</sup> Günther, *Moderne Polyphonie*, 97.

<sup>64</sup> Könyve megjelenése idején, 1930-ban kompozíciók és ilyen tárgyú nyilatkozatok hiányában ebben a kontextusban még nem is beszélhetett róla.

<sup>65</sup> Eösz László, „Jézus és a kufárok. Kodály vegyeskari motettája”, in Uő., *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok* (Budapest: Osiris, 2000), 85.

<sup>66</sup> Bónis Ferenc, „Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében”, in *Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 219.

<sup>67</sup> Breuer János, „Bartók és Kodály”, in Uő., *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez* (Budapest: Magvető, 1978), 21.

<sup>68</sup> Kerényi, *Az énekkari műveltség kezdetei*, 28. Molnár Antal, „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 2. rész.” *Katholikus Kántor* XVII/2 (1929. február), 39.

rAADásul már 1917-ben felhívta a figyelmet arra, hogy Kodály a népdalt is bevonta az ellenpont tanításába, s éppen e „magyar kontrapunktnek” köszönhető, hogy a magyar zene beivódhat végre a fiatalság lelkébe.<sup>69</sup> Bárdos Lajos is úgy vélte, hogy Kodály specifikusan „magyar polifóniát” hozott létre.<sup>70</sup>

1936-os Kodály-kismonográfiájában Molnár Antal a Mátrai képek elemzésével írta le a népdalra támaszkodó magyar ellenpont jellegzetességeit:

A dallam figuratív díszéből önálló ellenszólam válik. A szólamok vonalai egymásból nőnek tömör testté, a forma nem más, mint a dallam kisugárzása önnön mélységei felé (itt a nyitja minden önálló kontrapunktikának!). A zenész képzeletében a dalanyag, mint a gyökér, kibocsátja törzsét, ágait, leveleit, azt, ami potenciálisan benne rejtett, de csak egyéni ihlet napsugarában tudott kibomlani. Nincsen nyoma semmiféle harmonizációs felöltöztetésnek: a népdal mintegy önmaga látja el magát háttérével, a gondolatok átlövelnek egyik szólamból a másikba és ösvonásuk alapján ölelkeznek össze.<sup>71</sup>

Molnár értelmezése szerint tehát a kontrapunktika a dallamból bontakozik ki: a dal-  
lamot körülölelő számos ellenszólam nem valamiféle harmóniai vázzá áll össze, hanem inkább olyan zenei szövetet alkot, amely a dallamok dísziből-figurációiból születik meg. Minden későbbi kontrapunktikus fejlemény a dallamból bontakozik ki. „A dallam végső erőpróbája pedig – vallja Molnár –, hogyan születik belőle parthogenézissel a maga teljes dallamkörnyezete.”<sup>72</sup> Vagyis Kodály magyar kontrapunktja nem a társadalom struktúráját képezi le, s még csak nem is a közösségi művészet jelképe, hanem arra mutat példát, miként jöhet létre önnemzéssel az egyszólamú magyar népdalból egy zenemű teljes kontrapunktikus hálózata.

Hogy Kodály ellenpont iránti érdeklődése valóban az egyszólamúságból megszülető többszólamúsággal függött össze, nem pedig a reneszánsz kóruspolifónia recepciójával, azt olvasmányaiban található jegyzeteinek tanúsága mellett alátámasztják kompozíciói is. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy kóruskompozícióban meglehetősen kevés Palestrina vagy éppen Lassus stílusát idéző fordulatot, karakterisztikumot találunk, s ezek többnyire csak alkalmilag mutatnak fel palestrinás tulajdonságokat. A cappella műveire ugyanis többnyire nem jellemző a Jeppesen által leírt, lassabb értékekben előrehaladó, néhány ritmusértékre korlátozódó ritmika, a legkisebb mozgás elve, az ugrás, a hármashangzat-felbontás kerülése, a szigorú disszonanciakezelés, a témák kiegyenlítettége vagy éppen a következetes és az egész formarészen végigvezetett imitáció.

<sup>69</sup> Molnár Antal, „Magyar kontrapunkt,” *Zenei Szemle* I/4 (1917. június), 120.

<sup>70</sup> Bárdos Lajos, „Kodály gyermekkarairól”, in Uő., *Tíz újabb írás. 1969–1974* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 115–210. Lásd a Polifónia című 2. fejezetet, 154–176.

<sup>71</sup> Molnár Antal, *Kodály Zoltán* (Budapest: Somló Béla, 1936), 45.

<sup>72</sup> Uott., 42.




A harmincas évektől megújuló új magyar egyházzene paradigmatis alkotásának ítélte *Pange lingua* első részében (1–14. ütem) a felső két szólam (szoprán, alt) lassabb hangjegyértékekből építkező, diatonikus skálákból álló dallama kvintkánonban követi egymást. Közben a basszus, habár témaindítása hasonlít a két felső szólam dallamkezdéséhez, s csak folytatásában tér el attól, csupán alárendelt, kísérő szerepet játszik [1. a) kottapélda]. A második részben az új kvintkánont megint a szoprán és az alt intonálja, ismétlésekor, a 24. ütemtől azonban az alt két negyeddal korábban lép be, s dallama nem kvint-, hanem oktav-távolságban helyezkedik el a szopránétól [1. b) kottapélda]. A szabályos kvintkánont itt a basszus belépése biztosítja; a háromszólamú struktúrában azonban az alt szólam csupán harmóniai kiegészítő funkciót tölt be.


Kodály kórusai között ez a tétel idézi leginkább Palestrina stílusát: ritmikai egyenletessége, az egész, fél és negyed hangértékek alkalmazása, az imitációs felépítés, a többnyire szekundlépésekben haladás mind-mind a római egyházzenesz műveire utalnak. Ugyanakkor a stílus szabályaitól eltérő megoldásokkal is találkozunk: Kodály hangsúlyos helyen disszonanciára ugrik (2. ütem 3. negyed, 9. ütem 3. negyed), a dallam háromhangzat-felbontást jár körül (5–6. ütem szoprán, 6–7. ütem alt, 19–20. ütem szoprán, 21–22. ütem alt, 26–27. ütem alt, 27–28. ütem alt, 30–31. ütem basszus), és teret nyer a szekvencia (15–18. ütem szoprán, 16–19. ütem alt, 25–28. ütem basszus). E szabálytalanságok mellett ellenkezik a Palestrina-stílussal a tétel daljellege is, amit a szoprán szólam A–Av–B–B szerkezetű töretlen dallama és ennek dominanciája hoz létre.

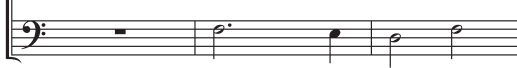
S.   
Pan - ge lin-gua glo - ri - o - si

A.   
Pan - ge lin-gua glo - ri

a) 1–3. ütem

S.   
Fru - ctus ven - tris ge - ne

A.   
Fru - ctus ven - tris ge

T. B.   
Fru - ctus ven - tris

b) 24–26. ütem

1. kotta: *Pange lingua*

cresc. ————— *p* ————— *f*

Re-ád em - lé-ke-zvén, csor - dul-nak könnye i, köny - nye - i,

*p*

Re-ád em - lé-ke-zvén, csor - dulnak könnye-i, csordulnak köny - nye - i,

*p*

Re-ád em - lé-ke-zvén, csor - dulnak könnye i, csor - dulnak, csor - dulnak köny - nye - i,

*p*

Re-ád em - lé-ke-zvén, csor - dulnak könnye-i, Bú-val har - ma-toz-nak szo - mo-rú me - ze - i,

2. kotta: Ének Szent István királyhoz, 24–32. ütem

Hasonlóképpen Palestrinát idézi az *Ének Szent István királyhoz* „Reád emlékezvén” szakaszának első fele is (24–32. ütem, 2. kottapélda). A népének-cantus firmus a basszusban szólal meg. A többi három szólam a dallamindítás imitációjával lép be, ám már a következő ütemekben eltér a téma menetétől, miközben ritmusformáiban és tematikájában közel áll hozzá. A Palestrina-stílus érzetét itt is a kétféle ritmusképlet (negyed és fél) használata, a legkisebb mozgás elvének követése,<sup>73</sup> illetve az előkészített és átmenő disszonanciák alkalmazása váltja ki. Kodály azonban több ponton is eltér a stiláris előképtől: a basszusban megszólaló cantus firmus, hasonlóan a *Pange lingua* szoprándallamához, dalszerűen építkezik, s ez a jellegzetesség eltávolítja a kórusmű vonatkozó szakaszát a Palestrina stílusú imitációs motetta műfajától.

Talán éppen Kodály ellenpontosító kórusainak dalszerűségével magyarázható az is, hogy az a két tanulmány – Bárdos Lajos és Ittész Mihály egy-egy munkája<sup>74</sup> –, amely a kodályi kontrapunkt jellegzetességeinek vizsgálatát tűzte ki célul, elsősorban nem Kodály kórusait, hanem kétszólamú énekgyakorlatait vette górcső alá. Míg Bárdos tipizálási kísérlete elsősorban arra irányult, hogy Kodály műveiben elkülönítse a szabad és a kötött ellenpontosító szakaszokat – ez utóbbit Bárdos két további alcsoportra bontotta: 1. ellenpontosító szövegek, amelyek azonban nem tartalmaznak imitációt és 2. tényleges imitáció –, addig Ittész arra törekedett, hogy a kétszólamú énekgyakorlatokban kimutassa Kodály stiláris mintáit. Véleménye szerint e vokális etűdökben Kodály a népzenei ihletettség mellett egyaránt támaszkodott reneszánsz, barokk és romantikus

<sup>73</sup> Bár Kodály ebben sem követi szigorúan a szabályokat: lefelé irányuló hangközugrás után tovább lép lefelé, ahelyett hogy a mozgás irányát megváltoztatná – igaz, ez a szabálytalan dallamképzési elv a cantus firmusból adódik.

<sup>74</sup> Bárdos, „Kodály gyermekkarairól” és Ittész Mihály, „Kodály énekgyakorlatai”, in Uő., 22 *zenei írás*. (Kodály és... elődök, kortársak, utódok.) (Kecskemét: Kodály Intézet, 1999), 97–120.

modellekre, a bécsi klasszikára viszont nem, mert egyrészt ez a lényegileg homofon stílus harmóniai szempontból semmi újat nem hoz a barokk után, másrészt alapvetően hangszeres fogantatású, harmadrészt pedig Kodály számára inkább a formai gondolkodás terén bírt jelentőséggel.<sup>75</sup>

Reneszánsz előképekre figyelt fel a *Bicinia hungaricában*, barokk modellekre a 15, az 55 és a 44 kétszólamú énekgyakorlatban, mindkét stílusra a 66 kétszólamú gyakorlatsorban, a népzeneéire a 77-ben és a romantikára a 22, valamint a 33 kétszólamú énekgyakorlatban. Barokk stílusmintának tekintette az imitációs szerkesztést, a kánonteknikát, a kromatikát, bizonyos barokk köznyelvi fordulatokat, témátípusokat, míg romantikusnak egyes jellegzetes akkordcsaládokat, a hangnemi rokonságot és a kromatikát. Reneszánsz előképet azonban nagyon keveset tudott csak kimutatni, s mindössze két zenetörténeti utalásra hívta fel a figyelmet.<sup>76</sup> Ugyanakkor a Kodály énekgyakorlataiban megjelenő kétszólamúságban – s ez ellentmond Molnár Antal értelmezésének – felismerni vélte egyfajta „harmonikus hátteret.”<sup>77</sup>

Kodály írásaiban meglepően kevés utalást találunk az ellenponttechnikájára. Leghosszabb elmélkedésében, egy 1951-ben keletkezett előadásában a fűgák témabelépéseit, vagyis a tonális és a reális válasz gyakorlatát kvintváltó magyar népdalok jellegzetességeivel hasonlítja össze:

Aki elvégezte a Főiskolát, és 25 fűgát tud könyv nélkül, hajlandó talán azt hinni, hogy ez a tünemény [a tonális válasz] kizárólag a többszólamú fűga-zenében található. Ezzel szemben azt állítjuk, hogy ennek semmi köze a többszólamúsághoz, nem az szülte, nem az teremtette, hanem ez egy egyszólamú dallamszövési elv, amely kimutatható olyan zenékben is – a Távol-Keleten és mindenfelé a világon –, amelyek a többszólamúságot sohasem ismerték. Tehát nem eredhet ez a többszólamúságból, hanem olyan elv, amely a dallamegységet a többi között azzal is fenn akarja tartani, hogy nem ugrik ki a kezdő hangnemből zökkenésszerűleg, hanem simán, óvatosan csatlakozik és ezáltal szorosabb egységet teremt a dallam első és következő hangjai között.

Ez a tünemény igen sok dalunkban megtalálható. Ha megvizsgálják mindazokat a dalokat, amelyekben kvint-viszony van – mégpedig akár úgy, hogy mélyebben van a következő szakasz, akár úgy, hogy magasabban –, lépten-nyomon fognak találni ilyen »tonális« tüneményeket, vagyis eltéréseket a merev, nyers kvint-transzpozíciótól úgy, hogy időnként kvart van és a hangok első összekötése nem lépi túl

<sup>75</sup> Ittész, „Kodály énekgyakorlatai”, 98.

<sup>76</sup> Uott., 99–101. A 124. genfi zsolttárt feldolgozó 115-ös számú *Bicinia Hungarica* tétel dallamát Lassus *Puisque j'ay perdu* miséjének egy dallamával vetette össze, míg a „Kis kacska fürdik” dallamát (BH/101) Nicolaus Herman 1560-ból származó koráljával társította.

<sup>77</sup> Uott., 99.

az oktávát. Az oktáva az, ami erre kényszeríti, mert az oktávát akarjuk hallani. Ha kimegyünk belőle, az már bizonyos tekintetben fülsértő.

Vannak kivételek is, vannak olyan dalfolytatások is, ahol a nyers kvint-transzpozíció olyan mereven életbe lép, hogy kénytelenek vagyunk mindjárt az első befejező hang után 9 hangot ugrani. [...]

Ha a fül hozzászokott a tonális folytatáshoz, akkor lehetetlen, hogy ne találja fülsértőnek, vagy legalábbis élesnek ezt a hirtelen felugrást a 9. hangra. (Énekelhetőség szempontjából is problémát jelent eltalálni, s nem lehetetlen, hogy az ősi tonális szokás fejlődésében szerepe volt annak is, hogy a tonális válaszoknál az énekelhetőség is könnyebb általában.) Mindenesetre tudomásul kell venni, hogy vannak ilyenek is, amelyeket a tonálissal szemben reálisnak hívunk. (=betű szerinti, a maga teljes realitásában transzponált kezdő téma.)

Ugyanez megvan a fuga terén is. Ott is bizonyos korokban bizonyos szerzők inkább a reális folytatást használták a tonális helyett.<sup>78</sup>

Kodály tehát a népzene kvintváltó mechanizmusára vezeti vissza a fűgák tonális, illetve reális válaszbelépéseit, és hangsúlyozza a népzene primátusát is. Arra is felhívja a figyelmet, hogy a tonális válasznak megfelelő, oktávhangközt hangsúlyozó kvintváltás a magyar és vele rokon népzeneekben is gyakoribb, mint a pontos kvinttranszpozíció, mivel könnyebben énekelhető. Az idézett szakasz azonban Molnár Antal elképzelését is alátámasztja: a kodályi magyar kontrapunkt valóban a népdalban rejtőző zenei potenciálból építkezik.

Ezt a feltételezést erősíti az a több száz oldalas jegyzetanyag is, amelyet egy Kontrapunkt feliratú dossziében őrzött meg a budapesti Kodály Archivum, s amelynek nagy része a kétszólamú ellenpont kérdéseivel foglalkozik.<sup>79</sup> A jegyzetanyag feltételezhetően a *Bicinia hungarica* létrejöttét megelőzően, illetve azzal egy időben, a harmincas évek legvégén keletkezett, bár – mint ezt az ellenpontolvasmányokhoz készített feljegyzések bizonyítják – Kodály tanításának is segédanyagául szolgálhatott.<sup>80</sup> A kéziratanyag, az ellenpontolvasmányok jegyzetei mellett, tartalmazza Kodály másolatait reneszánsz kórusművekből és különféle példatárakat, amelyeket a zeneszerző-tanár állított össze egyes technikai jellegzetességekből. Kodály elsősorban a Palestrina és kortársai mű-

<sup>78</sup> Kodály Zoltán, „Ősi hagyomány – mai zeneélet. Előadás a Népművészeti Intézet iskoláján”, in Uő., *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok.*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1964), 225–226. Az előadást Kodály feltehetően nem egy rögzített szöveg alapján, hanem szabadon mondta el, ebből eredhetnek a stílári esetlegességek.

<sup>79</sup> KA Ms. mus. 496/1–184. A kézirat kisebb részében a három- és négyszólamú ellenpont témáját is körbejárja Kodály.

<sup>80</sup> Ennek tanúbizonyságát adja egy óravázlat is: KA Ms. mus. 496/28r. A jegyzetanyag Kodály ellenpont iránti érdeklődésének egy korábbi dokumentumát is megőrizte. Tartalmazza ugyanis azt a jegyzetfüzetet, amelybe a zeneakadémista Kodály gyűjtötte össze Fux Gradusához készített jegyzeteit és egyéb megjegyzéseit. KA Ms. mus. 496/180. Egy másik jegyzetcsoporthoz – amelyben Riemann, illetve Scholz munkáira hivatkozik – szintén a korai időszakból származhatott (KA Ms. mus. 496/176).



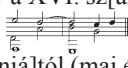


veiben fellelhető szabálytalanságok után kutatott: többek között kvartszexteket,<sup>81</sup> fedett kvint- és oktávpárhuzamokat<sup>82</sup> és elugró váltóhangokat keresett.<sup>83</sup> Ezenfelül számos kidolgozott vagy felvázolt ellenpontgyakorlatot is találunk a dokumentációban.<sup>84</sup>

E kézirat azonban arról is információval szolgál, milyen kérdések foglalkoztatták Kodályt leginkább a kétszólamú magyar kontrapunkt koncepciójának felvázolásakor. A jegyzetanyag tanúsítja, hogy érdeklődését elsősorban a feldolgozandó dallamok kellették fel: olyan témákat keresett, amelyek eleve egyszólamúak, keletkezésük háttérében tehát – mint arra Molnár Antal is utalt – semmiféle harmonizálási szempont nem állt: „Olyan témákat kell keresni[,] amik minden K[ontra]p[unkt] gondolat nélkül keletkeztek[,] nem mint a Juon. A korál, a népdal” – írta egy jegyzetében.<sup>85</sup> Az egyik lapon, amely kidolgozandó ellenpontgyakorlatokat tartalmaz, ennek megfelelően népdalokat és népeleket jegyzett fel,<sup>86</sup> míg egy másik lap az *Eccer a cigányok* cantus firmus feldolgozását őrizte meg.<sup>87</sup>

Egyébként is egyértelmű, hogy az ellenpont tanításakor elsősorban a kontrapunktikus szövet háttérében megbúvó harmóniai gondolkodás foglalkoztatta.<sup>88</sup> Olyan ellenpontideál lebegett a szeme előtt, amely el tud szakadni a modern harmóniaérettől:

Dilemma: Régi technika: bizonyos része elválaszthatatlan a hangnemektől, de hogy lehet kikapcsolni a mai harm[óniai] érzést? Csak folytonos rámutatással a mai és XVI. [századi] közti különbségre.

2. Technika más része a ritmussal függ össze! ezt egészen figyelmen kívül hagyja  stb. hangsúlyok rendszere a klassz[ikus] zenén fejlett  ezt húzza rá a XVI. [századi] hangnemre. [Kitson] egyetlen homályosan sejlő megjegyzése a párhuzamokról: miért kevésbé érzékeny a XVI. sz[ázad] [a] párhuz[ammal] szemben: mert kevésbé éles hangsúly (... lap)  3 voci. Elesik a  $\frac{6}{4}$  érzékenység is. De nem kellene inkább egy harm[óniá]tól (mai és XVI. [századi]től egyaránt független mozgástechnikai alapot keresni? Közösét mindkét korszakra? Vagy mégis külön tanulni a kettőt: előbb mait, aztán a XVI. [századit].<sup>89</sup>

<sup>81</sup> Ms. mus. 496/68r, 80r, 113r, 179r.

<sup>82</sup> Ms. mus. 496/1r, 2r, 8r, 9r, 11r, 78r, 80r, 91r, 107r, 108r, 109r, 111r, 121r 125r, 128r, 130r.

<sup>83</sup> Ms. mus. 496/7 r. recto r, 8. recto r, 24 r, recto, 62 r, recto.

<sup>84</sup> 10r-v, 12r–14v, 15v–16v, 19r–23r, 54r-v, 100v, 114r–118v, 120r, 182/1r–3 r. A gyakorlatok nagy többségét a Paul Juon által megadott cantus firmusokra készítette Kodály. Paul Juon: *Kontrapunkt. Aufgabenbuch* (Berlin: Schlesinger, 1910).

<sup>85</sup> KA Ms. mus. 496/18v.

<sup>86</sup> KA Ms. mus. 496/20r.

<sup>87</sup> KA Ms. mus. 496/54r.

<sup>88</sup> Az is foglalkoztatta, nem hordozza-e magában a kontrapunktikával való foglalkozás egy új harmóniai gondolkodás lehetőségét: „A mai, 'harmonikus' Kp. alapjai még nem biztosak. Lesznek-e? Még mielőtt kifejl[ődik], az új harmonikusok döntögetik a H[armonie]lehre falait.” KA Ms. mus. 496/171v.

<sup>89</sup> KA Ms. mus. 496/41r-v. Ugyanakkor egy másik jegyzete, amelyet Vargyas Lajos adott közre, és amely a Molnár Antal 12 tévedése címet viseli, a harmónia és a kontrapunkt összeegyeztetése és egyenrangúsága mellett érvel: Kodály, *Magyar zene...* (lásd a 45. lábjegyzetet), 54–55.

A jegyzet több fontos szempontot is felvet: egyfelől hangsúlyozza a modern és a 16. századi harmóniai gondolkodás különbségét, és rámutat arra, hogy e különbség forrása leginkább talán a ritmikai-metrikai érzet változásában rejlik. Ebből ered a modern hallás kvint- és oktávparhuzamok iránti érzékenysége, a hatnegyedes osztás értelmezésének változása, vagyis hogy kétszer háromnegyednek vagy háromkettednek érzékeljük-e ma a hatnegyedet – a két esetben különböző helyre esnek ugyanis a hangsúlyok. Ezenfelül Kodály felveti egy új „mozgástechnikai alap” megteremtésének gondolatát.

A modern, poszttrisztáni harmóniai gondolkodástól való elszakadással függhetett össze az is, hogy Kodály érdeklődése a kétszólamúság felé fordult. Jegyzeteiben ezért is tért vissza olyan gyakran arra a gondolatra, hogy az ellenponttankönyvek nem fordítanak kellő figyelmet a reneszánsz kétszólamúság jelenségére: „Az a hiba, hogy Pal[e]st[r]ina kétszólamú példáit nem veszik külön. Kimerítően kellene a 2szól[amú] eseteket tárgyalni” – jegyezte fel.<sup>90</sup> A Palestrina-stílust, mint „a 7akk[ord] nélküli stílus”-t határozta meg,<sup>91</sup> s egyik jegyzetében is ezt a szempontot bontotta ki, amikor a kétszólamúság általa legfontosabbnak ítélt jellemzőit írta le:

Mi fontos a 2sz[ólamú]ságban?

Kimeríteni 2sz[ólam]mal a mondanivalót. Kiirtani minden 4szólamúságbeli elemet V7. Kiegészítésre szoruló hangk[öz]képviselő akkor jelentős. Tökél[etes] 2sz[ólam]: amihez nem kell sőt zavar egy 3-ik. [...]

kétsz[ólamú] gondolkodást megszokni: az egész stílust végtelenül tisztítja és erősíti.

2sz[ólamú] Dallamhoz basszust vázolni, majd 4sz[ólam]ban feldolgozni és alája második sz[ólam]o]-t írni (úgy hogy 2sz[ólam] marad), lényegesen más feladat. A 2ik szólam sokkal koncentráltabb: benne van a bassz[us,] de pótolni kell a hiányzó töltelék sz[ólam]o]kat.<sup>92</sup>

A jegyzetből kiderül, hogy Kodály úgy vélte: a kétszólamú gondolkodás elsajátítása nemcsak a modern harmóniai világtól, a hagyományos négyszólamú harmonizálástól való eltávolodást segíti elő, de lehetőséget teremt a stílusérzék tisztulására és erősítésére is. Ezenfelül pedig rámutatott arra, hogy egy dallamhoz írott második szólam – ha kialakításának hátterében nincs harmónia – sokkal több tulajdonságot hordoz, nemcsak a funkcióerősítő basszust rejti magában, de a többi, hiányzó szólam feladatait is magára vállalja.

Mint korábban láthattuk, a magyar népzeneről szóló tanulmányában, amikor a Palestrina-stílus dallamvonalát és hangközhasználatát a magyar népdaléval és a gregoriánéval vetette össze, éppen arra utalt, hogy bármely letisztult klasszikus stílus

<sup>90</sup> KA Ms. mus. 496/26r.

<sup>91</sup> KA Ms. mus. 496/119r.

<sup>92</sup> KA Ms. mus. 496/48v.

csak szelekció révén jöhet létre.<sup>93</sup> Ugyanerre törekedett kétszólamú énekgyakorlataiban is, azaz tudatosan mondott le a hagyományos harmóniai eszközökről, s szűkítette le kompozitorikus lehetőségeit. Vagyis a kétszólamúság melletti kiállása háttérben nemcsak a pedagógiai koncepció, hanem egyfajta klasszicizáló törekvés is megbújt. Mindez pedig logikusan következett abból, hogy Kodály a kétszólamú ellenpont alapjaként az egyszólamú dallamkultúrát jelölte meg. Ezért is utalta az ellenpontot a dallamtan körébe.<sup>94</sup>

Egy másik jegyzetében úgy vélekedett, hogy a 16. századi zenehallgató azért nem tett különbséget konszonancia és disszonancia között, mert nem a két szólam viszonyát hallgatta, hanem mindig valamelyik dallamot követte.<sup>95</sup> Az előbbi jegyzetében említett „ $\frac{6}{4}$  érzékenység” és a hangsúlyproblémák tárgyalása pedig arra vall, hogy Kodályt intenzíven foglalkoztatta a hármas osztás kérdése. Több jegyzetében említette, hogy az ellenponttankönyvek nem foglalkoznak elég behatóan a hármas osztással, holott ebben a súlyok másképp helyezkednek el, mint a páros metrumú tételekben, s ebből fakadóan másként viselkednek bennük az átmenő- és váltóhangok is.<sup>96</sup>

A kéziratanyag egy jegyzete – „De mi a ma stílusa? Nem minden percben sajátos vegyülete a múltnak és jövőnek?”<sup>97</sup> – pedig jelzi, miért foglalkozott Kodály ilyen behatóan a Palestrina-stílussal. E szerint az elképzelés szerint bármely zenei stílus régi és új elemek keveredéséből jön létre. Áll ez Kodályra is, akinek kétszólamú énekgyakorlatai paradigmátikusán mutatják be múlt és jövő, reneszánsz és barokk kontrapunktika, romantikus harmóniavilág és sokféle népzene művészi egybeolvadását. Éppen ezért feltételezhetjük, hogy a Kodály jegyzeteiben megőrzött szempontok áttétel nélkül jelennek meg a kétszólamú énekgyakorlatokban, elsősorban a *Bicinia hungarica* sorozatban, hiszen ezek a kompozíciók a jegyzetek nagy részével éppen egy időben keletkeztek. A későbbi kétszólamú énekgyakorlatok fokozatosan eltávolodnak a jegyzetekben leírt ideáktól, bár az összefoglaló jellegű 22, 55 és 66 kétszólamú énekgyakorlat több tétele is számos ponton kapcsolódik a bennük foglaltakhoz.<sup>98</sup> A *Bicinia hungarica* és

<sup>93</sup> Kodály, „A magyar népzene”, *Visszatekintés III.* 331.

<sup>94</sup> „A Kp. egyértelműen dallamtan [...]” KA Ms. mus. 496/49r.

<sup>95</sup> Vajjon lényeges különbséget érzett a kettő [a konszonancia és a disszonancia] között a 16. századi ember? mert + dissz[onancia] (+) konszon[ancia]. a kettő azonossága nem nyomja-e el azt a különbséget? Inkább hallja a mel.[ódiát] akár fenn van, akár lenn, mint a 2 sz.[ólam] viszonyát.” Ms. mus. 496/149r.

<sup>96</sup> KA Ms. mus. 496/ 69r, 85r, 86r, 87r. A legpontosabban a 86. rectón olvasható jegyzet fejti ki a problémát: „a 3-as problémáját egyik sem érinti. 1. 2-eshez soroljuk? tiszta cons.[onancia]? 2. 4-eshez? átfutó ellenm.[ozgás] dissz.[onancia]? és átfutó 7. és 2. és hasonló rendszerezendő enyhébb esetek megengedésével?”

<sup>97</sup> KA Ms. mus. 496/48v.

<sup>98</sup> A *Bicinia hungarica* 1937 és 1942 között, a 15 kétszólamú énekgyakorlat 1941-ben, a 33, 44, 55 kétszólamú énekgyakorlat 1954-ben, a 22 és a 66 kétszólamú énekgyakorlat 1962-ben, míg a 77 kétszólamú énekgyakorlat 1966-ban keletkezett.

a *Kétszólamú énekgyakorlatok* egyes tételeinek vonásai ily módon közvetlenül dokumentálják Kodály elképzeléseit a kétszólamú magyar kontrapunktról.

Amikor Ittész Mihály Kodály biciniumaiban főként barokk modelleket ismert fel,<sup>99</sup> s mellett érvelt, hogy csupán a *Bicinia hungarica* tartalmaz reneszánsz elemeket,<sup>100</sup> az énekgyakorlatok egyik jellemző tulajdonságára mutatott rá. Kétségtelen, hogy az imitációs felépítésű tételek nagy többségének témája – ritmikai gazdagságával, jellegzetes fordulataival, kromatikára vagy zárt dúr-moll tonalitásra hajló melodikájával – barokk stílusjegyeket hordoz. Ezek a jelenségek eleve lehetetlenné teszik, hogy a rövid darabok a Palestrina-stílushoz közelítsenek, ráadásul a gyakorlatok közül csak kevés alkalmaz imitációt. Az énekgyakorlatok jelentős része kontrapunktikus szerkesztésű ugyan, amennyiben a két szólam többnyire egymással szemben, néhol hang hang ellenében mozog, de legtöbbször nem imitálja egymást. A tételek többsége nem is elég hosszú ahhoz, hogy egy teljes imitációs szakasz lefusson alatta. A két típust már Bárdos elkülönítette, amikor szabad, illetve imitációs ellenpontról beszélt.<sup>101</sup> A Palestrina-stílus egyes ismertetőjegyei azonban nemcsak a *Bicinia hungarica* négy füzetében jelennek meg, ahol tisztán Palestrina stílusú tételt valójában nem is találunk, hanem a 33 és 66 kétszólamú énekgyakorlatban,<sup>102</sup> sőt a leginkább egyértelmű stílárius utalásokra az 55 kétszólamú énekgyakorlatban lelünk példát.<sup>103</sup>

A népzenei fogantatású témák több lehetőséget nyújtanak a Palestrina-stílushoz közelítő feldolgozásra, mivel ezek távol állnak a bécsi klasszikus harmóniai gondolkodástól, s így a reneszánsz diatonikus világát, egyházi hangnemeit is megidézik. Ráadásul, ahogy Kodály is hangsúlyozta, dallamképzésük-hangközhasználatuk is rokonítható a Palestrina-stílusával. Kodály mégsem használ fel az összes kétszólamú énekgyakorlatban népzenei vagy azzal stíláriusan rokon témákat. A legtöbb népdal a *Bicinia hungaricában* található, de népdalutánezatokat tartalmaz a 15, 55, a 66 és a 77 kétszólamú énekgyakorlat is, míg a 22, 33 és 44 énekgyakorlatban egyáltalán nem jelenik meg a népdal-tematika. Pedig a magyar kontrapunkt Molnár Antal által leírt fő jellegzetessége – az, ahogyan a népdal beépül a kontrapunktikus szövetbe, illetve: ahogyan a népdalból önnemzéssel létrejön ez a szövet – leginkább ezekben a tételekben érhető tetten. A népdaltémák sajátosan alkalmazkodnak a kétszólamú énekgyakorlatok imitációs szerkezetéhez, s ennek alapján a kodályi eljárásnak két, egymáshoz sok tekintetben nagyon is hasonló típusát különböztethetjük meg.

Az első, egyszerűbb s az imitációs szerkesztéssel kapcsolatban nem álló típusban Kodály a népdal, esetleg a népdalt idéző dallam négy sorát szétosztja a két szólam között: vagy a 2–3. sort, vagy pedig a dallam teljes második felét a másik szólamnak

<sup>99</sup> Ittész, „Kodály énekgyakorlatai”, 101–109.

<sup>100</sup> Uott., 97–98.

<sup>101</sup> Bárdos, „Kodály gyermekkarairól”, 155–157.

<sup>102</sup> 33/6, 66/19, 22, 26, 28, 29, 30, 39, 45.

<sup>103</sup> 55/3, 4, 5, 7, 8, 9, 17, 18, 28, 31.

É - rik a sző - lő, haj - lik a vesz - sző bo - dor a le - ve - le,  
 É - rik a sző - lő, haj - lik a vesz - sző, bo - dor a le - ve - le,  
 Két le - gény szán - ta - ni men - ne, de nincs - csen ke - nye - re.  
 Két sze - gény - le - gény szán - ta - ni men - ne, de nin - csen ke - nye - re.

3. kotta: *Bicinia hungarica*, 42.

adja.<sup>104</sup> A *Bicinia hungarica* 42. darabjában (3. kottapélda) a népdal (Érik a szőlő) első fele a felső szólamban, kvinttel lejjebb megszólaló második fele pedig az alsó szólamban helyezkedik el; a dallam efféle kettéválasztását a kvinttváltás segíti elő. A népdallal szemben megszólaló ellenszólam kétségtelenül ellenpontozza a témát, mégsem tekinthető teljesen egyenrangúnak vele: habár önmagában is értelmes, zárt szerkezetű dallam, mozgásirányát alapvetően meghatározzák a népdal adottságai.

Kodály figyelme egyértelműen a szabályos disszonanciakezelésre irányul, az ellenpont mégis távol esik a Palestrina-ellenpont stiláris jellegzetességeitől. A *Biciniában* csak súlytalan helyen találkozunk disszonanciával, a negyedik nyolcadon (1. ütem, 5. ütem), a második negyeden (9. ütem), illetve a második nyolcadon (12. ütem). Kivételt csak az utolsó előtti ütem első nyolcadának d–c együtthangzása képez, ahol viszont a disszonanciát az előző ütem altjának d–je készíti elő, s a szoprán is díszítő jellegű felső váltóhangként viselkedik. A dallami jellegzetességek azonban eltérnek a Jeppesen meghatározta szabályoktól: a kísérő szólam tartalmaz szekvenciát (1–4. ütem), hármashangzat-felbontást (6. ütem) és két egymást követő, de azonos irányú hangközugrást (9–10. ütem).

A *Bicinia hungarica* 46. számú darabja a népdal beépítésének másik típusára mutat példát (4. kottapélda).<sup>105</sup> Kodály itt nem népdalt használ, hanem négysorossága és fordulatai révén népdalt idéző struktúrát és melodikát. A kvinttváltó dallam kvinttel feljebb elhelyezkedő második sora úgy viselkedik, mint a fűgában az alaphangnemű duxot követő comes: az álnépdal második sora tehát egyben reális válaszként is funkcionál. Ez

<sup>104</sup> Példák az első típusra: BH/9, 11, 13, 23, 28, 32, 34, 35, 36, 53, 66, 68, 82, 83, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 103, 104, 108, 136, 141, 143, 146, 148, 150, 152, 153, 156, 158, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 180. 15/6, 55/6, 66/15, 33, 77/7, 9, 73.

<sup>105</sup> Példák a második típusra: BH/7, 52, 54, 66/10, 11, 20, 23, 28, 39, 41, 44, 52, 58, 77/71.



4. kotta: *Bicinia hungarica*, 46.

az az eljárás, amelyre Kodály fentebb idézett, 1951-es előadásában is utalt, s amelyet – mint ez a példa is mutatja – be is épített kompozícióiba.

Ez a nyolcütemes gyakorlat valóban imitációs szerkesztésű: a dallam második és harmadik sora alatt, illetve a negyedik felett megszólaló ellenszólam többnyire szemben mozog a felső szólammal, s akárcsak a 42. gyakorlatban, a disszonanciaszabályokat pontosan betartja. A dallamképzés azonban, ha komolyan vesszük a Palestrina-stílus Jeppe-sen-féle leírását, hibákat rejt magában: lefelé haladó szekundlépések utáni lefelé irányuló tercugrást, amelyet újból szekundlépés követ lefelé (4–5. ütem), hármashangzat-felbontást (6–7. ütem) és felfelé haladó szekundlépéseket követő felfelé irányuló tercugrást.

Mindkét gyakorlatban a népdal alapvető strukturális szerepet játszik: négysorossága meghatározó módon befolyásolja a rövid tételek szerkezetét, s ezzel példát mutat arra, miként épül be a magyar kontrapunktba a népdal. Az 55 kétszólamú énekgyakorlat Palestrina-stílust idéző imitációs tételei sokkal rejtettebben építik be a népdaltapasztalatokat. Egyes tételeket Kodály ütemvonal nélkül jegyez le, s ezzel is a reneszánsz kórusgyakorlatot kívánja felidézni,<sup>106</sup> mindez azonban nem fedi el a dallamok periodicitását. A 7. tételben (5. kottapélda) az alsó szólambeli témaindításra a felső szólam tonális válasza reagál: a két megszólalás egyértelműen a kvintváltó népdalok jellegzetességeit hordozza.

Ezzel függ össze a témák rövideisége is. A kvintfelugrásból és az azt követő, lefelé haladó skálából álló témaalakzat a hétütemes imitációban többször is felbukkan. Első alkalommal a felső szólam tonális válaszában, ahol a kvint kvarttá alakul át, majd ezt követően az ötödik ütem kezdetén, az alsó szólamban a-hangról indulva szólal meg újra, s két fél értékkel később követi őt a felső szólamban újból a tonális válasz témája. Az utolsó előtti ütemben a kvintugrásos témát az eredeti hangnemben intonálja a felső szólam. A téma periodikus ismétlődéseivel Kodály egy olyan gyakorlatot von be a Palestrina-stílusba, amely attól teljesen idegen: a művet összefogó tematika eszméje ugyanis jóval később, a barokk ellenpontban született meg.

A téamegszólalások közé eső szakaszok mindegyike zárlatba fut bele, s ezekben a kadenciákban meghatározó szerepet játszik a Palestrina-stílus két fő jellegzetessége, a

<sup>106</sup> Nem használ ütemvonalat a 4., a 17., a 28. gyakorlatban sem, másutt pedig  $\frac{4}{2}$ -es vagy  $\frac{3}{4}$ -es nagy ütemekben gondolkodik: 7., 18., 31. tétel.



5. kotta: 55 kétszólamú énekgyakorlat, 7.

skálamozgás és a késleltetés. A 2–3. ütem fordulóján megjelenő első késleltetés a szakasz továbbgördülését hivatott elősegíteni: az első két-hármas késést (a–g–a–f) Kodály nem vezeti tovább, hanem a felső szólamban, egy szünetet követően az alul megszólaló f fölé g-hangot illeszt, s miközben az alsó szólamot szabályosan lefelé, e-re oldja, a felső szólam kis tercet ugrik, s az így megszülető b-hang újabb disszonanciát képez az éppen megszólaló, oldás funkcióban lévő e-vel. A feszültséget csak az ezt követő cisz–a szept, illetve a d–f terc oldja fel. A következő skálamozgással előkészített késleltetés azonban már teljesen a hagyományos reneszánsz formulát követi: a 4–5. ütem fordulóján a h–a–h–gisz késleltetés akár Jeppesen példatárába is bekerülhetne.

A Palestrina-stílus jellegzetességeire figyelhetünk fel az 55 kétszólamú énekgyakorlat 4. számú tételében is (6. kottapélda), itt azonban a kontrapunktikus szerkesztéshez nem társul az imitáció elve. A tétel olyan, mintha egy hosszabb imitációs motetta valamely belső szakasza lenne, s így csak az ellenmozgás kap meghatározó szerepet benne. Ellentétben a 7. gyakorlattal, a késleltetés technikája nem jelenik meg e darabban, azonban a skálamozgás itt is dominál, s éppen ennek köszönhetően közelít a tétel a Palestrina-stílushoz.

Ez a gyakorlat ugyanakkor sokkal több szabálytalanságot mutat fel. Ilyen például az alsó szólamban a disz-hang váratlan alkalmazása. Nemcsak arról van szó, hogy előtte és nem sokkal utána d-t hallunk, s ez talán még inkább kiemeli a hang szokatlan-ságát, hanem arról is, hogy ezt a kromatikus hangot nem használták a reneszánszban. Hasonló, a reneszánsz gyakorlattól eltérő megoldásra lelünk a tétel végének alsó szólamában, ahol a dallam gisz-ről c-re ugrik. A korban nem ismerték a szűk kvart hangközt; ráadásul ebben a tételben a gisz–c hangköz egy negyed erejéig egyszerre is megcsendül.

Még ezekben a Palestrina stílusát leginkább megidéző darabokban is egyértelmű: Kodály elsődleges célja nem az, hogy pontosan idézze fel a reneszánsz világát. Inkább egy-egy, esetleg a reneszánsz zenére is jellemző zeneszerzés-technikai problémát vet



6. kotta: 55 kétszólamú énekgyakorlat, 4.

fel, s a rövid tételeket ezek végiggondolásának szenteli. A tételek zeneszerzés-technikai gyakorlat jellege tagadhatatlan. Ezt a magatartásformát képviseli a 66 kétszólamú énekgyakorlat 22. darabja is, amelyben Kodály a késleltetés technikájának kérdéseit járja körbe. A 25 ütemes kompozícióban négy hosszabb késleltetési szakasz található, s ezek mindegyike hasonló struktúrát mutat (7. kotta).

A dallamot mindkét szólamban lefelé ugró kvint és felfelé ugró kvart alakítja, az egyik szólam ugrása azonban, komplementer módon, mindig akkor következik be, amikor a másik szólam egy helyben áll. Az ütem leghangsúlyosabb pontján, az ütem egyen, mindig disszonancia szól, ám a disszonáns hangköz egyik hangját Kodály az előző ütem azonos hangjának átkötésével előkészíti. A disszonancia a 2. negyeden oldódik fel. A késleltetési formula felidézi Palestrina stílusát, abban azonban mégiscsak eltér tőle – s ez adja a tétel gyakorlatjellegét is –, hogy túl sokszor ismétlődik meg, s ezáltal szekvenciaként hat.

Kodály érdeklődését a hármas osztás is felkeltette. Hogy milyen komoly technikai kihívásként kezelte, bizonyítja, hogy a *Bicinia hungarica* és a *Kétszólamú énekgyakorlatok* hét sorozata összesen 58 hármas osztású tételt tartalmaz, a legtöbbet, összesen 32 darabot, éppen a legkorábban keletkezett gyűjtemény.<sup>107</sup> A hármas osztás – mint már a kontrapunktjegyzetekben láthattuk – elsősorban azért foglalkoztatta, mert itt egészen máshová esnek a hangsúlyok, s a disszonanciakezelés szabályai is ehhez alkalmazkodnak. A *Bicinia hungarica* 101. darabjának („Kis kacska fürdik”) háromnegyedéhez

<sup>107</sup> BH/7, 8, 18, 35, 36, 38, 39, 46, 51, 58, 64, 66, 72, 83, 101, 103, 107, 110, 113, 120, 123, 125, 128, 133, 138, 141, 148, 150, 155, 162, 170, 180, 15/10, 22/14, 33/7, 11, 12, 14, 17, 44/2, 22, 25, 28, 30, 32, 36, 55/6, 7, 40, 49, 54, 66/59, 66, 77/52, 54, 58, 59, 69. A hármas osztás mellett Kodályt foglalkoztatta az 5/4, az 5/8 és a 7/4 alkalmazásának lehetősége is: BH/61, 121, 122, 136, 139, 156, 159, 160, 165, 169, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 15/5, 33/10, 55/25, 47, 77/71a.



7. kotta: 66 kétszólamú énekgyakorlat, 22, 1–3. ütem

könnyed, frottola karakter társul, a második szólam azonban a motetta műfajtól való távolság ellenére is egyértelműen imitálja az elsőt.<sup>108</sup> Kodály talán túlságosan is következetesen alkalmazza a hármas osztásra érvényes disszonanciaszabályokat, s ezzel formálja játékosá a tételt.

A harmadik negyedre többnyire disszonanciát illeszt: sokszor kvartot, más esetekben nagy nónát, nagy szekundot, tritonust, kis szeptimet; ha ez az ütemrész mégis konszonanciára hajlik, akkor kvint, illetve nagy és kis szext társul hozzá. Csak a záró hangon szólal meg a legtökéletesebb konszonancia, az oktáv. A második negyed ugyanakkor meglepő módon mindig konszonáns: oktáv, nagy és kis terc, nagy és kis szext, valamint tiszta kvint csendül fel. Kivételt képez az utolsó előtti ütem, ahol az erősebb zárlat előkészítését a második negyeden megszólaló kis szeptim készíti elő. Az első negyeden disszonancia éppúgy megjelenhet, mint konszonancia, kiemelkednek azonban azok a hangsúlyos pillanatok, amelyekben a disszonanciát Kodály ugrással éri el. Ezekben az esetekben (8. kotta, 7–8., 13–14. ütem) az ellenszólam skálamozgást folytat, s ezáltal készíti elő a disszonanciát.



a) 7–8. ütem



b) 13–14. ütem

8. kotta: *Bicinia hungarica*, 101.

<sup>108</sup> Még inkább érezhető ez a darab háromszólamú változatában: BH/101a.

A kétszólamú énekgyakorlatok elsősorban arra hívják fel a figyelmet, hogy Kodály Zoltán műveiben a zeneszerzői Palestrina-recepciónak meglepően kevés stiláris nyomára bukkanunk. Biciniumai éppúgy, mint kontrapunktjegyzetei arról tanúskodnak, hogy nem Palestrina stílusa, hanem az egyszólamú zenekultúrára épülő kétszólamúság létrehozásának gondolata s ennek technikai hozama foglalkoztatta. A népdal kontrapunktikus felhasználásával, a fuga tonális és reális válaszáinak átértelmezésével, valamint a disszonanciakezelés és a hármas osztás lehetőségeinek kibontásával mind-mind az új, specifikusan magyar kontrapunkt megteremtésére törekedett. E magyar kontrapunktikával pedig egy olyan letisztult, klasszikus stílust kívánt létrehozni, amely – a zeneszerzői eszköztár tudatos szűkítésével – egyben a harmóniai alapokon nyugvó nyugati zeneművészet ellenpéldájaként is szolgált.